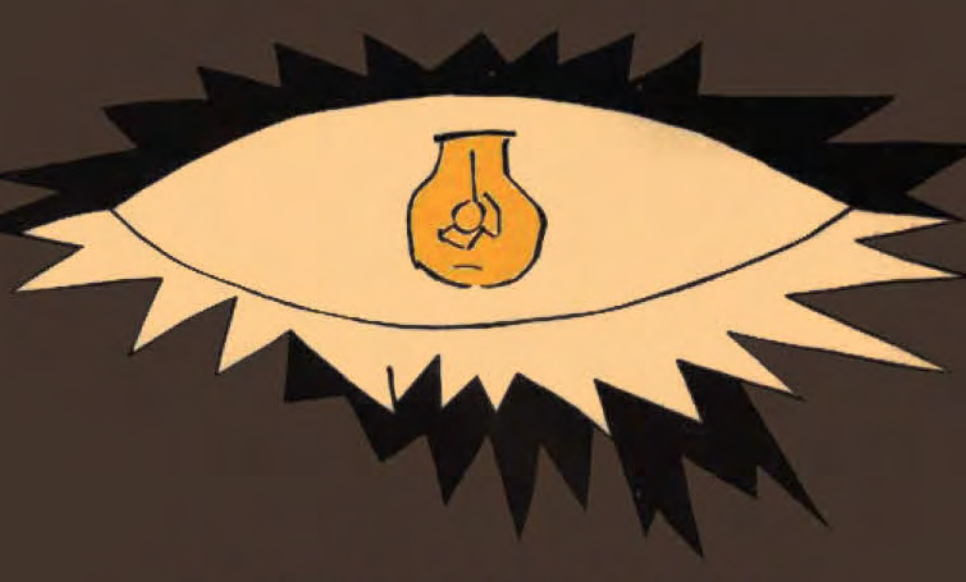
Adolfo
Sánchez Vázquez



LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX

Biblioteca Era Ensayo

Adolfo Sánchez Vázquez

LAS IDEAS ESTETICAS DE MARX

Adolfo Sánchez Vázquez

LAS IDEAS ESTETICAS DE MARX

(Ensayos de estética marxista)



Biblioteca Era

Primera edición: 1965
Segunda edición: 1967
Tercera edición: 1972
Cuarta edición: 1974
Quinta edición: 1975
Sexta edición: 1976
Séptima edición: 1977
Octava edición: 1979

Avena 102, México 13, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico

INDICE

PROLOGO

En el presente libro se analizan las ideas estéticas fundamentales de Marx, poco conocidas y estudiadas en nuestros medios y, partiendo de ellas, se abordan algunas cuestiones estéticas vitales para una estética marxista.

Los problemas estéticos suscitan cada vez mayor interés entre los investigadores marxistas. Ello responde a diversos motivos. Uno es la necesidad general de superar en este campo como en otros las concepciones dogmáticas y sectarias que dominaron en los años de deformaciones stalinianas —teóricas y prácticas— del marxismo. No hay que olvidar que en el terreno de la teoría y la práctica artísticas esas deformaciones adquirieron una particular gravedad. Otro motivo es la elevación cada vez mayor de la importancia de los problemas estéticos a medida que se enriquece el contenido del marxismo y se acentúa cada vez más su carácter humanista real, dentro del cual la relación estética con la realidad es una relación esencial para el hombre. A las exigencias anteriores hay que agregar la necesidad de superar viejos enfoques unilaterales de los fenómenos artísticos de nuestro tiempo. Independientemente del lugar que le concedamos desde un punto de vista histórico-social, como parte de una supraestructura ideológica, y del valor que le atribuyamos en un plano estético, el arte moderno es un hecho rico, complejo y contradictorio al que no podemos acercarnos con los criterios esquemáticos y simplistas que dominaron en la crítica marxista hasta hace unos años.

Todo esto obliga a poner en primer plano la verdadera naturaleza de las ideas estéticas de Marx no para limitarnos a una labor de exégesis o reiteración de ellas, sino para desarrollarlas creadoramente, en viva y constante confrontación con la vida misma, con la experiencia artística, y poder sentar así las bases de una verdadera estética marxista. En Marx se encuentran ya las raíces de una concepción de lo estético en general y de lo artístico en particular que permite, a mi modo de ver, enfrentarse venturosamente a los problemas artísticos más complejos. Al descubrimiento y examen de esas raíces, por un lado, y a su aprovechamiento,

por otro, teniendo como fondo la experiencia artística en su conjunto, y la contemporánea, de modo especial, están consagrados los ensayos que forman el presente volumen.

Obedecen, pues, a una preocupación común, sin constituir una obra de carácter sistemático. Son aproximaciones, por caminos temáticos distintos, a la cuestión cardinal que, a lo largo de todas sus páginas, se trata de desentrañar: la naturaleza de la relación estética del hombre con la realidad, y del arte en particular. No ha sido posible, por el carácter mismo del libro, evitar algunas reiteraciones con respecto a esa cuestión central.

A lo largo de nuestra obra hemos tenido presente otras interpretaciones marxistas que han gozado o gozan hoy de cierta autoridad, pues el debate está abierto en toda su amplitud y el viejo dogmatismo ya no lo podrá cerrar. Lo importante es confrontar críticamente las diferentes posiciones adoptando, a su vez, una actitud crítica creadora. Al gran debate que en diferentes países sostienen hoy los estéticos marxistas contra posiciones ajenas u opuestas al marxismo, y, a la vez, entre ellos mismos, nuestro libro aporta una voz —aunque modesta— de lengua española.

Creemos por otra parte, que es justo señalar, que el autor ha tenido la posibilidad de exponer y confrontar algunas de las tesis fundamentales de la presente obra en sus clases de Estética y en su Seminario de Estética de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en cursos y conferencias dictados en las Universidades de Guadalajara y Michoacán. También fueron expuestas, y, además, debatidas por un brillante grupo de profesores e investigadores universitarios en el "Círculo de Discusiones Filosóficas." Por último, se expusieron en la nueva Cuba socialista, fecundo crisol de la teoría y la práctica del marxismo donde los problemas estéticos despiertan un vivísimo interés.

Todas estas exposiciones y confrontaciones han representado un vigoroso estímulo para el autor y, por ello, aquí lo reconoce sin rodeos.

Las ideas del autor salen ahora, en forma impresa, a la plaza pública. Antes de iniciar nuevos trabajos en este terreno, hacemos un alto en el camino, para esperar, como una ayuda, las palabras del lector y la crítica.

México, D. F., febrero de 1965

I

EN TORNO A LAS IDEAS ESTETICAS DE MARX Y LOS PROBLEMAS DE UNA ESTETICA MARXISTA

"El hombre crea también con arreglo a las leyes de la belleza".

[Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*]

"El objeto artístico —como cualquier otro producto— crea un público apto para comprender el arte y la belleza".

[Marx, *Estudios para una crítica de la economía política*]

VICISITUDES DE LAS IDEAS ESTETICAS DE MARX

Marx no escribió un tratado de estética ni se ocupó de los problemas estéticos en trabajos especiales. Sin embargo, como demuestran las antologías que recogen sus principales textos sobre arte y literatura[1] mostró siempre un profundo interés por las cuestiones estéticas en general, y por el arte y la literatura en particular. En obras de carácter filosófico o económico, como los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, sus *Estudios para una crítica de la economía política, El capital, Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, etc., encontramos ideas de Marx que tienen una relación directa con problemas estéticos y artísticos fundamentales: el arte y el trabajo, la esencia de lo estético, la naturaleza social y creadora del arte, el carácter social de los sentidos estéticos, el arte como forma de la supraestructura ideológica, el condicionamiento de clase y relativa autonomía de la obra artística, el desarrollo desigual del arte y la sociedad, las relaciones entre el arte y la realidad, la ideología y el conocimiento, la creación artística y la producción material bajo el capitalismo, el arte y la realidad, la perdurabilidad de la obra artística, etc. Numerosos son, asimismo, los juicios críticos de Marx sobre escritores diversos, juicios que por su contenido teórico contribuyen también a enriquecer su visión estética y artística. Las ideas estéticas de Marx aparecen, pues, a lo largo de su obra, y algunas —quizás las más importantes— se hallan, sobre todo, en sus trabajos de juventud; otras, ya en su madurez, se enmarcan en el examen de cuestiones fundamentales del

1 Son particularmente importantes las preparadas por Mijail Lifchiz, publicadas en ruso, en 1933, 1947 y 1948 (esta última apareció también en alemán, en Berlín, en 1948). Una nueva edición más amplia, en dos volúmenes, ha visto la luz en ruso, en 1957, en Ed. Iskusstvo, con el título de *C. Marx y F. Engels; Sobre el arte.* En francés se dispone, en varias ediciones, de la antología preparada por Jean Freville, menos completa que las de Lifchiz (la última edición de esta antología fue publicada por Editions Sociales, París, 1954, con el título *Karl Marx-F. Engels: Sur la Literature et l'Art*). En español puede consultarse una antología bastante reducida que es una traducción de la primera edición de la citada obra de Freville (Cf. C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*, selección y presentación por J. Freville, Ed. Masas, México, 1938).

marxismo. El pensamiento estético de Marx no constituye, por tanto, un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí, pero ello no disminuye, en modo alguno, su importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad.

Marxismo, humanismo y arte

Marx no podía dejar de tocar las cuestiones estéticas y artísticas; su concepción del hombre le empujaba necesariamente a abordarlas. A su vez, a la luz de ellas, vemos cómo Marx concebía al hombre *total* ya desenajenado y en posesión de sus fuerzas esenciales. Ciertamente, la creación artística y el goce estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza humana que ha de regir en la sociedad comunista, una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad.

La apreciación de las ideas estéticas de Marx no puede separarse de la práctica humana y artística que las corrobora, pero, a la vez, para que resplandezcan en toda su intensidad, no pueden ser consideradas al margen de las vicisitudes del pensamiento marxista. No es casual que las interpretaciones del pensamiento de Marx que se han mostrado incapaces de asir su médula viva hayan permanecido ciegas también para sus ideas estéticas. El problema de su valor y alcance, así como de la posibilidad de construir una estética no tanto con ellas, como *a partir* de ellas, exige por tanto una recta comprensión del meollo de la filosofía de Marx como filosofía de la praxis, pero de una praxis tendiente a transformar radicalmente la realidad humana —tal como aparece en un nivel histórico y concreto: la sociedad capitalista— para instaurar una sociedad en la que el hombre pueda desplegar creadoramente sus fuerzas esenciales, frustradas, negadas, potenciales, o despotenciadas. Este marxismo que se identifica con el verdadero humanismo, con la transformación radical del hombre en todos los planos, cumple la aspiración de Marx, formulada ya en un trabajo de juventud, de que "el hombre sea el ser supremo para el hombre". A este marxismo humanista lo estético no puede serle ajeno ya que, como veremos a lo largo del presente libro, constituye una dimensión esencial de la existencia humana. Por ello, Marx tenía

que tocar necesariamente los problemas estéticos, en forma concisa y desarticulada, sí, pero con la profundidad que exigía su entronque esencial con su concepción del hombre y su doctrina de la transformación revolucionaria de la sociedad.

El marxismo "sin estética" de Kautsky

El problema, pues, de extraer el rico contenido de sus densas y apretadas formulaciones en el terreno estético, sólo podía abordarse en el marco de su concepción filosófica del mundo y partiendo de una recta comprensión del marxismo como el verdadero humanismo de nuestra época. Ciertamente, no era posible apreciar en todo su valor las ideas estéticas de Marx y vislumbrar las posibilidades de una estética marxista cuando toda su doctrina era reducida a una mera teoría económica y política interpretada, a su vez, en un sentido reformista, ignorándose la médula filosófica de ella. Tal era la posición de los teóricos de la socialdemocracia alemana de finales del siglo pasado y comienzos del XX. Kautsky, por ejemplo, sólo veía en el marxismo una concepción específica de la sociedad, no una filosofía. En consecuencia tras de ser adelgazado hasta quedarse en los huesos de una simple doctrina económica y política, el marxismo tenía que ser completado con una filosofía prestada, llamada a dar razón del reino de los valores, al que pertenecía el arte. De este modo, los problemas estéticos se quedaban a la intemperie, a extramuros del marxismo propiamente dicho, y su explicación se ponía en manos de una filosofía idealista —generalmente, de inspiración kantiana—, con la que se trataba de completar el vacío que en estas cuestiones dejaba, al parecer, el materialismo histórico. En opinión de estos teóricos oficiales de la socialdemocracia —entre los que se contaba, además de Kautsky, Bernstein, etc.— lo único que podía ofrecer el marxismo, era una explicación del condicionamiento del arte por factores económicos, pero con la particularidad de que la tesis capital del materialismo histórico sobre el papel determinante, en última instancia, de las relaciones económicas era interpretada por estos teóricos socialdemócratas en forma tan esquemática y unilateral que se desnaturalizaba por entero su verdadero sentido.

Las ideas estéticas de Marx y, en consecuencia, una estética marxista, no podían esperar nada inspirador de semejante tendencia a castrar el vivo contenido humanista y revolucionario del marxismo y a vulgarizar las tesis fundamentales del materialismo histórico sobre las relaciones entre la base y la supraestructura, incluyendo al arte. Es natural, por ello, que las ideas estéticas de Marx fueran ignoradas y que sus juicios literarios se hicieran pasar por la expresión de gustos personales carentes de significación desde un punto de vista teórico general.

Méritos y limitaciones de los primeros teóricos marxistas del arte

La situación cambia un tanto en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX cuando algunos teóricos marxistas del arte pretenden, por primera vez, rescatar el jugoso contenido del marxismo, aunque su empeño no se vea libre de errores y apreciaciones unilaterales. En el marco de este rescate del legado de Marx comienza a vislumbrarse la importancia y fecundidad de sus ideas estéticas. Entre los que más brillante y consecuentemente abordan los problemas estéticos partiendo de dichas ideas figuran: Paul Lafargue, en Francia; Franz Mehring, en Alemania y G. Plejánov en Rusia.

A Lafargue le interesa poner de relieve la vinculación entre el arte y los intereses sociales, clasistas, pero al subrayar el carácter ideológico de la obra artística pierde de vista su modo específico de reflejar la realidad. Sin embargo, aunque cae en cierto subjetivismo de clase, Lafargue, siguiendo a Marx, caracteriza el arte como un fenómeno social.

Mehring subraya, asimismo, el carácter de clase del fenómeno artístico y condena las pretensiones de un arte "puro", al margen de los intereses sociales; no obstante, manifiesta su apego a ciertas tesis kantianas que él juzga indispensables para completar a Marx. Por un lado, concibe el arte como un fenómeno social que pertenece a la supraestructura y, en este sentido, lo ve condicionado por los intereses de clase y sin poder elevarse a un nivel universalmente humano, y, por otro, trata de sustraerlo a ese condicionamiento con ayuda del formalismo estético kantiano. El examen de la obra de arte lo desdobla, a su vez, en análisis del contenido y análisis

de la forma, lo que le lleva a oscilar entre un esquematismo sociológico y cierto formalismo de raigambre kantiana.

Plejánov se esfuerza por superar esta contradicción entre condicionamiento social y autonomía del arte. A través de una serie de estudios concretos subraya las estrechas relaciones entre el arte y la lucha de clases; demuestra, asimismo, la relatividad de los ideales de belleza y señala la unidad del contenido y forma, a la vez que el papel determinante del contenido ideológico. Sin embargo, no siempre fundamenta claramente la naturaleza social del arte y del sentido estético, ya que admite la existencia de leyes psicológicas en el desenvolvimiento histórico-artístico y cae en cierto biologismo al hablar del sentimiento de lo bello. Es evidente que Plejánov hace considerables aportaciones a la tesis marxista acerca del condicionamiento social de la creación artística y a la explicación de la sucesión histórica de ideales estéticos y gustos artísticos, pero no logra resolver el problema de la autonomía relativa de la obra de arte. Aunque reconoce la necesidad de llevar a cabo un análisis de los méritos artísticos de la obra junto a un análisis sociológico, no consigue vincular uno y otro y, en definitiva, sus estudios conducen a la búsqueda de lo que él mismo llama el "equivalente sociológico de un fenómeno literario dado". No es casual, por ello, que de Plejánov arranque la tendencia a reducir la estética marxista a una sociología del arte, tendencia que pasa por alto la autonomía relativa que Engels ya había subrayado, sobre todo en sus cartas de la década del 90 del siglo pasado, y que antes que él, el propio Marx había afirmado al establecer la ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y del desarrollo económico-social, y llamar la atención sobre la perdurabilidad del arte griego pese, o gracias, a su condicionamiento social e ideológico.

Lenin y el arte

En el rescate y enriquecimiento de la herencia filosófica de Marx y Engels, ignorada o mutilada por los teóricos revisionistas de la II Internacional, corresponde un lugar prominente a Lenin.

En su trabajo, de 1905, *La organización del Partido y la*

literatura de partido[2], abordaba cuestiones importantes de una estética marxista: relaciones entre arte, ideología y sociedad, espíritu de partido de la obra de arte, etc. Partiendo de la tesis enguelsiana del espíritu tendencioso de la obra artística, como condición interna de ella, Lenin subrayó el carácter de clase y la función social e ideológica de la literatura y el arte. Cuando ya está clara —con la aparición del marxismo— la perspectiva ideológica y social del proceso transformador de la sociedad, el artista que aspira a ligar su creación a la causa revolucionaria del proletariado asume conscientemente esa perspectiva e integra su esfuerzo creador en el marco de la revolución. La literatura tiene, en ese sentido, un carácter de partido. La "libertad absoluta" de creación de que hablan los teóricos burgueses oculta las más vergonzosas dependencias. En la vinculación del esfuerzo creador del escritor con las fuerzas sociales que luchan por una verdadera liberación social y humana, está la garantía de su propia libertad. Tal era la parte medular del famoso artículo de Lenin *La organización del Partido y la literatura de partido* (1905). Pero de sus tesis no podía deducirse, en modo alguno, una regimentación de la creación artística, una unificación de sus temas, formas, estilos, etc., pues, como decía Lenin "la labor literaria es la que menos se presta a una comparación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Está fuera de discusión el hecho de que es absolutamente necesario asegurar el mayor campo posible a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, una mayor amplitud al pensamiento y a la fantasía, a la forma y al contenido."[3] Como demuestra la política cultural y artística del Estado soviético y el Partido Comunista, en los primeros años del nuevo régimen socialista. Lenin se atuvo siempre firmemente —no sólo en el plano teórico, sino también en el práctico— a esos principios. Sin embargo, interpretados sectaria y mecánicamente, con un espíritu normativo, como se interpretaron más tarde en los años del período staliniano, habrían de conducir a resultados opuestos a los que buscaba Lenin: acercar el escritor a la vida, asegurar una perspectiva más clara y firme de la realidad y, finalmente, garantizar la verdadera libertad de creación.

[2] V. I. Lenin, *Obras completas*, trad. esp., Ed. Cartago, Buenos Aires, 1960, t. 10, p. 36 y ss.
[3] Ibid., p. 39.

En *Materialismo y empiriocriticismo*,[4] obra aparecida en 1909, y escrita en los años que siguieron a la derrota temporal de la revolución rusa, cuando florecían toda clase de intentos de revisar el marxismo con una nueva versión del viejo idealismo subjetivo, Lenin desarrolló y enriqueció los principios gnoseológicos marxistas con su teoría del reflejo.

En la obra citada, Lenin no aborda en ningún capítulo el problema de las relaciones entre el arte y la ciencia ni estudia, de un modo especial, el arte como forma específica de conocimiento. Sin embargo, de su análisis se desprende que, como las demás formas ideológicas, el arte se halla históricamente condicionado, lo cual no excluye que las verdades que nos entrega tengan cierta validez objetiva. Lenin despejaba así el camino para superar el subjetivismo de clase en que habían caído los teóricos marxistas anteriores en el terreno estético y llegar así a una justa concepción del arte como forma de reflejo de la realidad. Pero de esto no podía desprenderse, en modo alguno, que la teoría leninista del reflejo debiera ser trasplantada del conocimiento científico, para la cual fue elaborada, al dominio del arte. De ahí que, desde el punto de vista estético, no se le pudiera atribuir la importancia que el propio Lenin no le había dado y que, a partir de los años 30, le darían la mayor parte de los estéticos soviéticos hasta el punto de hacer de dicha teoría la base filosófica de la estética marxista-leninista. En verdad, solamente cabe hablar de reflejo artístico cuando el arte cumple una función cognoscitiva y, a la vez, cuando este reflejo muestra una serie de rasgos característicos que no se pueden dejar de tomar en cuenta: carácter específico de la realidad reflejada, papel peculiar del sujeto en la relación estética, funciones propias de la imaginación, los sentidos, la emoción y el pensamiento en ella, etc. En suma, incluso en un arte que refleja la realidad, el reflejo artístico difiere radicalmente del científico. Por todo esto no compartimos una afirmación tan categórica como la que hace el investigador soviético Boris Meilaj: "De los juicios de Lenin sobre los problemas estéticos en *Materialismo y empiriocriticismo* se deduce, con toda evidencia, que las leyes generales de la teoría marxista del reflejo son también inmutables para el arte."[5]

[4] V. I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*. En *Obras completas*, t. 14, ed. cit.
[5] B. Meilaj, *Lenin y los problemas de la literatura rusa*, ed. rusa, Moscú, 1954; trad. francesa, París, 1956, p. 203.

Ahora bien, una vez que se reconocen los rasgos específicos del reflejo artístico y de la realidad reflejada se puede abordar el problema del valor cognoscitivo del arte, pero, a la par con ello, no hay que perder de vista que, al reflejar la realidad, el artista se refleja a sí mismo, y a través de él, su época, su clase, y que el arte no puede reducirse —como demuestra su historia— a su valor cognoscitivo.

Debemos reconocer, sin embargo, que Lenin en sus artículos sobre Tolstoi supo ver el modo peculiar de conjugarse lo subjetivo y lo objetivo en la creación artística, superando así las concepciones subjetivistas y sociológicas en que habían caído, en mayor o menor grado, Lafargue, Mehring y Plejánov. No se puede descartar el elemento subjetivo de la creación artística, constituido, en gran parte, por la concepción del mundo del escritor, pero Lenin no se limita a concebir el arte como mera expresión ideológica sino que subraya —con el ejemplo de Tolstoi— que todo gran artista rebasa el marco de sus limitaciones ideológicas y nos entrega una verdad acerca de la realidad.

Vemos, pues, que la teoría leninista del reflejo no es la clave filosófica de la estética marxista; sin embargo, cuando tiene en cuenta los rasgos específicos del reflejo artístico y no se la traspone mecánicamente a la estética, contribuye a esclarecer las relaciones entre la concepción del mundo del artista, y la verdad que su obra puede ofrecer.

Los problemas artísticos, teóricos y prácticos después de la Revolución de Octubre.

Con el triunfo de la Revolución Socialista de Octubre surge la necesidad de crear un nuevo arte que corresponda a las necesidades de los hombres de la nueva sociedad; con este motivo, los problemas vivos e inaplazables que plantea la práctica artística pasan a primer plano. Se siente la necesidad de crear un arte nuevo, revolucionario, que exprese la nueva realidad con nuevas formas desde las posiciones ideológicas y revolucionarias que han triunfado con el asalto al Palacio de invierno. El camino no es fácil. Durante años luchan entre sí, abiertamente, diversas corrientes artísticas que entienden de distinto modo la naturaleza del nuevo arte que ha de emerger de la nueva realidad. Lenin no oculta sus gustos personales en materia artística pero se cuida mucho de hacerlos valer como normas; se opone a que ninguna co-

rriente artística en particular monopolice la vida artística, o se convierta en corriente oficial y, por otra parte, aprueba que se deje cierto campo a la experimentación en el terreno artístico. Aunque admite que el arte tiene un contenido ideológico y que, por tanto, cumple una función social y educativa, él es el primero en recordar que no se puede desconocer que el arte y la política tienen rasgos específicos que no permiten que se les sitúe en el mismo plano. El espíritu de estas palabras es el que campea, poco después de su muerte, en 1925, en el 4º punto de la resolución del Partido Bolchevique sobre la política a seguir en el campo de la literatura: "...el carácter de clase del arte en general y de la literatura en particular se expresa en formas infinitamente más variadas que, por ejemplo, en la política."

De este modo se permanecía fiel a la tesis marxista del arte como forma ideológica que expresa los intereses de clase, sin ignorar que —en virtud de una compleja red de eslabones intermediarios— no se puede reducir la creación artística a una expresión directa e inmediata de dichos intereses. Lunacharsky, como comisario de educación pública, durante doce años (de 1917 a 1929) cargó con el peso fundamental de la política cultural y artística del nuevo régimen, y para resolver algunos de los graves problemas que planteaba la creación de un nuevo arte supo aprovechar fecundamente algunas ideas estéticas de Marx. En una cuestión muy debatida por aquellos años —el valor del legado de los clásicos—, ante la cual no faltaban actitudes nihilistas en nombre de lo nuevo, Lunacharsky volvió los ojos, más de una vez, a las reflexiones de Marx sobre el encanto eterno del arte griego, sobre los clásicos y, particularmente, sobre las peculiaridades del desenvolvimiento artístico. Y en esta actitud viva y abierta a los valores del pasado, se vio respaldado por Lenin que, como Lunacharsky, se oponía a una "cultura de invernadero" como la que propugnaba el Prolet-Kult.

Sin embargo, en las cuestiones teóricas artísticas, era Plejánov quien seguía gozando en la década del 20 de una elevada autoridad; las ideas estéticas de Marx se veían, sobre todo, a través del prisma plejanoviano, con lo cual, como ya señalamos antes, se abría la puerta a una concepción "ideologizante" y sociológica del arte que acabaría por dominar en la crítica marxista de los fenómenos artísticos y literarios por aquellos años. A la luz de esta concepción no era posible captar la riqueza del pensamiento estético de Marx ni ver su relación

esencial con el conjunto de su doctrina. El propio Lunacharsky polemiza en 1923 con Denike, autor de un artículo titulado "Marx y el arte", quien planteaba la necesidad de revisar el marxismo para dar cabida a los problemas estéticos.[6] Y Mijail Lifchiz, al que se debe la primera recopilación de textos de Marx y Engels sobre arte y literatura (1933), señala que todavía en 1929 el conocido historiador soviético, Pokrovski, decía: "Contamos desde hace tiempo con una teoría del proceso histórico, pero nos falta crear una teoría marxista de la creación artística." Y, refiriéndose concretamente a las aportaciones del marxismo en este terreno Pokrovski agregaba: "Con excepción de algunos trabajos de Plejánov y Mehring, no tenemos nada."[7]

Los años de 1931 a 1933 revisten gran interés desde el punto de vista del estudio y divulgación de las ideas estéticas de Marx, ya que en el curso de ellos ven la luz una serie de documentos importantes de los fundadores del marxismo sobre los problemas de la literatura, a la vez que se publican íntegramente en su lengua original y parcialmente en ruso dos de sus obras de juventud —los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y *La ideología alemana*— en las que se abordan cuestiones estéticas esenciales, sobre todo en la primera de ellas. A la aparición de estos textos, desconocidos hasta entonces, hay que agregar la primera edición de la recopilación antes citada de escritos de Marx y Engels sobre arte, llevada a cabo por M. Lifchiz y F.P. Schiller con la activa colaboración de A.V. Lunacharsky. Con la publicación de estos textos cobró un nuevo y fecundo sesgo el estudio de las ideas estéticas de Marx, pues comenzó a reivindicarse su importancia como parte integrante del marxismo así como sus relaciones con el pensamiento estético anterior. Una expresión de este giro positivo de la investigación marxista en este terreno era el excelente trabajo de M. Lifchiz *Sobre el problema de las ideas de C. Marx*, publicado en ruso casi al mismo tiempo que su antología antes citada.

Sin embargo, las condiciones favorables creadas en la Unión Soviética, a comienzos de la década del 30, para un estudio profundo y creador de las ideas estéticas de Marx y sentar

[6] Cf. A. V. Lunacharsky, *En el mundo de la música*. Ed. rusa, Moscú, 1958, pp. 224-225.

[7] C. Marx y F. Engels, *Sobre el arte*, en dos tomos, introducción de M. Lifchiz, ed. rusa, Moscú, 1957, t. 1, p. XI.

así las bases de una verdadera estética marxista —estética científica y abierta, no dogmática y normativa—, se vieron gravemente desnaturalizadas, en los años posteriores del período staliniano, por la penetración cada vez mayor de los métodos dogmáticos, sectarios y subjetivistas tanto en la teoría estética como en la práctica artística.

Sobre el realismo socialista

A mediados de los años 30 se llegó, por diferentes caminos y desde perspectivas artísticas diversas, al realismo socialista. En sus inicios —y, sobre todo, en su gestación— significó un intento de generalizar y sintetizar la experiencia artística acumulada después de la Revolución de Octubre, y responder definidamente a la necesidad de crear un arte nuevo, al servicio de la nueva sociedad, y nutrido, por tanto, de la ideología socialista. Se partía de la tesis, justa a todas luces, de que la concepción marxista-leninista del mundo situaba al artista en una nueva actitud ante las cosas y los hombres, y que la nueva realidad humana y social, para ser reflejada artísticamente, tenía que ser vista con nuevos ojos. Todo ello conducía a propugnar un nuevo realismo capaz de reflejar la realidad en su dinamismo, desarrollo y contradicciones internas. El nuevo realismo habría de ser, por ello, socialista. También Lunacharsky tan ajeno al dogmatismo y al normativismo en el arte se sumó a esta empresa, pero dejando claramente establecido que no concebía el realismo con rígidas fronteras formales establecidas de antemano. Por el contrario, pensaba que en él "la fantasía, la estilización y toda la libertad posible en el trato con la realidad desempeñan un papel muy grande."[8] Subrayaba asimismo que dicho realismo incluía "muchos métodos diferentes". Dos años antes, en 1931, alzándose contra los intentos de uniformación estilística había defendido el derecho a practicar un arte realista que no excluyera, a su vez, un arte estilizante. Era preciso asegurar una gran diversidad "no sólo de géneros sino de métodos fundamentales". Con este espíritu, Lunacharsky se sumó a este nuevo realismo en el que, a su modo de ver, cabían las formas de expresión y de reflejo de la realidad más variadas.

Sin embargo, desde que el realismo socialista fue institu-

[8] A. V. Lunacharsky, *Artículos sobre la literatura soviética*, ed. rusa, Moscú 1958, pp. 238-239.

cionalizado tanto en el plano teórico como en la práctica, se fue encerrando en fronteras cada vez más rígidas y uniformes y se abrió un ancho abismo entre su contenido y su forma hasta el punto de que, en muchos casos, no pasó de ser el viejo realismo con un contenido nuevo. Esta contradicción que no había existido para un Maiakovski o un Eisenstein, como no existía tampoco para un Prokofiev, Eluard, Brecht, Alberti o Siqueiros, desgarró la entraña misma de una teoría y una práctica artísticas que, por su esencia, tanto en relación con el contenido como con la forma, sólo podían avanzar bajo el empuje de lo nuevo.

La concepción rígida del realismo que ponía en su base un método único y cerraba sus puertas a la experimentación formal fue un obstáculo para que el arte de la nueva sociedad socialista se beneficiara no sólo con las aportaciones que le llegaban de otras corrientes artísticas —ajenas u opuestas a él— sino, sobre todo, con las conquistas formales que el nuevo contenido ideológico exigía.

Por otra parte, la interpretación del principio leninista del espíritu de partido de la obra de arte en una forma administrativa, orgánica, limitó en muchos casos la libertad de creación, y convirtió la necesidad interior y vital de crear en una necesidad externa con los resultados negativos para la creación que —desde otro ángulo— había señalado el propio Marx.

Todo esto determinó que la estética del realismo socialista, al dejar de postular un trato infinitamente diverso con lo real, estableciera normas y fijara modelos, convirtiéndose así en una estética normativa, incompatible con las posiciones marxistas en que pretendía fundarse.

Sin embargo, el dogmatismo y el sectarismo que, en nombre del realismo socialista, se impuso al arte en sus relaciones con la realidad, en modo alguno podía invalidar la legitimidad de un realismo abierto, profundo y rico, es decir, de un realismo tan amplio y diverso como la realidad misma, un realismo, a su vez, que, lejos de encontrar en el marxismo-leninismo, un freno para captar lo real, viese en él la perspectiva ideológica más adecuada para captar la riqueza y el movimiento de lo real. Justamente un realismo de este género fue el que fecundó las primeras obras de Eisenstein e incluso, en los difíciles años del período staliniano, las creaciones novelescas de Shólojov.

Hacia la teoría marxista del arte

Después del XX Congreso del PCUS, con la crítica de los métodos dogmáticos y sectarios de Stalin se inicia un proceso de restauración de los principios marxistas-leninistas que habían sido olvidados o desnaturalizados, y se busca un enriquecimiento o renovación de ellos, mediante el restablecimiento de sus lazos con la práctica, con la vida misma. Este proceso de liberación del dogmatismo staliniano y de viva y creadora asimilación y aplicación de las tesis fundamentales del marxismo ha dado ya fecundos resultados, tanto en la URSS como fuera de ella, en el estudio de las ideas estéticas de Marx y Engels, y, en general, en el examen de los problemas fundamentales de una estética marxista que, partiendo de dichas ideas, trata de pisar firme en la propia realidad artística y social.

La vuelta a las fuentes, a las ideas de Marx sobre la esencia de lo estético y del arte, y a las precisas formulaciones enguelsianas sobre las relaciones entre los fenómenos ideológicos y económico-sociales, así como el estudio atento de la experiencia histórico-artística, y, en particular, de la compleja experiencia artística de nuestro tiempo, está dando en la actualidad una gran profundidad, diversidad y amplitud a las investigaciones marxistas en el terreno de la estética. Hay que señalar que, en este terreno, rivalizan noblemente los estéticos marxistas de diferentes países, socialistas y capitalistas, descartándose así con su labor conjunta, las manifestaciones exclusivas nacionales que son muestra evidente del dogmatismo en el campo universal de la estética. En principio, los estéticos marxistas de todos los países pueden y deben contribuir al esclarecimiento y fecundación de las ideas estéticas de Marx y, sobre la base de ellas, nutriéndose constantemente de la experiencia artística, por diversa compleja y contradictoria que sea, construir los pilares de una verdera estética marxista.

EL MARXISMO CONTEMPORANEO Y EL ARTE

En el panorama de las investigaciones marxistas de hoy día se advierten varias direcciones fundamentales. Tienen de común la vuelta al manantial vivo y creador del marxismo originario, pero, a la vez, el contraste de sus principios, una vez enriquecidos y renovados en el terreno estético con la práctica misma. Pero el arte es un fenómeno que desafía constantemente a toda vacua generalización y, sobre todo, a las generalizaciones apresuradas que resultan de un enfoque unilateral. Dentro del propio campo marxista se ponen de manifiesto, en la actualidad, profundas diferencias de acuerdo con el aspecto o función de la creación artística en que ponen su acento principal. Este acento no debe considerarse excluyente en tanto que se parte de una concepción común del hombre y la sociedad, o mientras una de esas diversas interpretaciones no se amuralle en sí misma y cierre sus puertas a otras caracterizaciones esenciales del arte. Sólo cuando un elemento relativamente verdadero se eleva al plano de lo absoluto, lo que era válido se invalida por esta transgresión de los límites de su validez y, de este modo, se pasa de una concepción estética abierta a otra rígida y cerrada. Justamente este tipo de concepción abierta que no mutila la riqueza, diversidad y el dinamismo del arte a lo largo de su desenvolvimiento histórico ni en la actualidad, es la que buscan hoy, a través de diferentes interpretaciones, los estéticos marxistas. Ahora bien, ¿cuáles son estas interpretaciones estéticas fundamentales?

El arte como ideología

Veamos, en primer lugar, la caracterización del arte que lo reduce esencialmente a una forma ideológica. Cuenta, por supuesto, con buenos títulos de presentación en el pensamiento marxista; en efecto, desde sus orígenes, el marxismo ha insistido vigorosamente en la naturaleza ideológica de la creación artística. De acuerdo con sus tesis cardinales sobre las relaciones entre la base económica y la supraestructura, el arte forma parte de esta última, y, en la sociedad dividida en clases, se halla vinculado a determinados intereses

de clase, sociales. Pero su expresión ha de cobrar forma; las ideas políticas, morales o religiosas del artista necesitan integrarse en una totalidad o estructura artística que tiene su legalidad propia. Como resultado de este proceso de integración o formación, la obra artística aparece dotada de cierta coherencia interna y autonomía relativa que impiden su reducción a un mero fenómeno ideológico. Los textos de Marx y de Engels sobre la compleja trama en que se insertan los fenómenos artísticos, sobre la perdurabilidad del arte griego por encima de todo condicionamiento, sobre la autonomía y dependencia de las creaciones espirituales, y, entre ellas, las artísticas, y, finalmente, sobre el desarrollo desigual del arte y la sociedad, nos vedan establecer, en nombre del carácter ideológico de la producción artística, un signo de igualdad entre arte e ideología. Sin embargo, una de las tentaciones más frecuentes entre los estéticos marxistas —y, sobre todo, entre los críticos literarios y artísticos al enfrentarse a fenómenos artísticos concretos— ha sido, particularmente hasta hace unos años, la sobreestimación del factor ideológico y la consiguiente minimización de la forma, de la coherencia interna y legalidad específica de la obra de arte.

La tesis marxista de que el artista se halla condicionado histórica, socialmente, y de que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno en algunos casos el destino artístico de su creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Menos aún puede entrañar la exigencia de equiparar su valor estético con el valor de sus ideas. Incluso cuando una obra pone claramente al descubierto sus raíces de clase, seguirá viviendo aunque esas raíces, ya secas, no puedan dar nuevos frutos. La obra de arte rebasa así el *humus* histórico-social que la hizo nacer. Por su origen de clase, por su carácter ideológico, el arte es la expresión del desgarramiento o división social de la humanidad; pero, por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y las sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad, y prefigura, en cierto modo, el destino universal humano que sólo llegará a cumplirse efectivamente en una nueva sociedad con la abolición de los particularismos —materiales e ideológicos— de clase. Así como el arte griego sobrevive hoy a la ideología esclavista de su tiempo, el arte de nuestro tiempo sobrevivirá también a su ideología.

La caracterización del arte esencialmente por su peso ideológico olvida este hecho histórico capital: que las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda. Si la naturaleza específica del arte, estriba en trascender, con su perdurabilidad, los límites ideológicos que lo hicieron posible; si vive o sobrevive por su vocación de universalidad, gracias a la cual los hombres de la sociedad socialista actual pueden convivir con el arte griego, medieval o renacentista, su reducción a la *ideología* —y, a través de ella, a su elemento particular, a su *ahora* y a su *aquí*— atenta contra la esencia misma del arte. Pero, a la vez, no puede olvidarse que la obra artística es un producto del hombre, históricamente condicionado, y que lo universal humano que realiza, no es lo universal, abstracto e intemporal de que hablan las estéticas idealistas después de establecer un abismo entre el arte y la ideología, o entre el arte y la sociedad, sino lo universal humano que surge *en* y *por* lo particular.

Vemos, pues, que las relaciones entre arte e ideología presentan un carácter sumamente complejo y contradictorio, y que al abordarlas debemos rehuir —como dos extremos igualmente nocivos— tanto su identificación como su oposición radical. El primero de estos dos extremos es característico de una posición ideologizante, subjetivista, o sociologista vulgar; el segundo lo encontramos, a veces, en aquellos que llevan su oposición entre arte e ideología hasta negar el carácter ideológico del arte, colocándose así a extramuros del marxismo.

Decadencia artística y decadencia social

En los últimos años se han dado pasos importantes entre los estéticos marxistas para superar estas falsas posiciones y particularmente, la más extendida entre ellos, o sea, la posición sociologista vulgar que, como ya vimos, tiene viejas raíces. Sin embargo, este proceso de superación tropieza con graves dificultades cuando se pasa de la formulación de tesis teóricas generales al análisis de fenómenos artísticos concretos. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando se aborda el fenómeno artístico de la pintura moderna o de la novelística contemporánea que arranca de Proust, Joyce y Kafka. Como es sabido, estas manifestaciones artísticas fueron rechazadas en bloque en el pasado, en nombre de la estética marxista-leninista, porque se las consideraba decadentes. Esta actitud

no cuenta hoy entre los estéticos marxistas, con el firme respaldo con que contaba hace unos años. El contenido de esta posición que inspiró también el famoso dilema lukacsiano de "Franz Kafka o Thomas Mann", vanguardismo decadente o realismo, es, en sustancia, el siguiente: un arte es decadente cuando expresa o pinta una sociedad decadente, cuando su visión de ésta deja intactos sus pilares económico-sociales, o cuando su contenido ideológico es decadente o encierra elementos de decadencia. Ahora bien, incluso en esta discutible caracterización de la decadencia artística, el concepto de decadente resulta inaplicable, por ejemplo, a Kafka, pues, como he tratado de demostrar en otra parte, el autor de *El Proceso* pone en nuestras manos, con esta novela, una clave para entender el carácter abstracto, enajenado y absurdo de las relaciones humanas en la sociedad capitalista.[1] En cuanto a la exigencia de que el artista sacuda conscientemente los pilares de una sociedad ofreciendo no sólo una crítica de ellos sino también sus propias soluciones, ya Engels dijo rotundas y convincentes palabras sobre esto.[2] Pero, por otro lado, después de leer a Kafka, los pilares en que descansan las relaciones humanas burocratizadas ya no pueden parecernos tan firmes como antes.

Ahora bien, lo que nos interesa señalar ahora no es ver si es aplicable o no el concepto de decadencia a Kafka —quien, evidentemente, no se deja encerrar en el estrecho marco del dilema lukacsiano— sino la legitimidad del concepto mismo de decadencia aplicado al arte. A nuestro modo de ver, en esta aplicación se pone de manifiesto la concepción simplista de las relaciones entre arte e ideología que criticamos anteriormente. Esta simplificación procede de un tránsito apresurado de lo social e ideológico a lo artístico quemando, en cierto modo, los puentes, es decir, ignorando las peculiaridades y los eslabones intermediarios que hay que tener en cuenta.

El concepto de decadencia no es un concepto inmutable que pueda aplicarse indistintamente a toda forma ideológica, a un período artístico determinado o a un período social.

[1] Cf. en el presente libro, mi estudio: "Un héroe kafkiano: José K."

[2] "Yo creo que la tendencia debe salir de la situación y la acción mismas, sin que esté formulada explícitamente, y que el poeta no tiene por qué dar al lector, en forma acabada, la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe." (Carta de F. Engels a Minna Kautsky, del 26 de noviembre de 1885.)

Arte decadente no es igual que arte de una sociedad decadente; decadencia en sentido artístico no es lo mismo que en sentido social. A un movimiento artístico que después de alcanzar su orto, inicia su descenso por haber agotado sus posibilidades creadoras, puede llamársele decadente. Puede admitirse, asimismo, que una ideología decadente, o elementos de ella, inspire las creaciones artísticas de una sociedad en la que la clase social dominante, y progresista de otros tiempos, ha entrado ya en su ocaso. Pero nada de esto nos permite afirmar que una sociedad en decadencia engendre necesariamente un *arte decadente* en el sentido que damos a esta expresión (arte en declive por un debilitamiento o agotamiento de su posibilidad de innovar, es decir, de crear); eso es tan falso como sostener —tesis de Zhdánov en 1948— que el socialismo engendra un arte de vanguardia, superior, justamente por ser una fase superior del desarrollo social. No se puede aplicar por igual la categoría de progreso —como no la aplicaba Marx— en dos terrenos, vinculados entre sí, pero distintos. Pues bien, lo que es falso con respecto a una fase ascensional del desenvolvimiento social, o de una clase dominante, lo es también para su fase de decadencia.

A nuestro juicio, ningún arte verdadero puede ser decadente. La decadencia artística, sólo aparece con la simulación, detención o agotamiento de las fuerzas creadoras que se objetivan precisamente en la obra de arte. Los elementos de decadencia que una obra pueda contener —pesimismo, pérdida de la energía vital, atracción por lo anormal y mórbido, etc.— expresan en verdad una actitud decadente ante la vida. Pero, desde el punto de vista artístico, dichos elementos sólo pueden seguir dos caminos: o bien, son tan poderosos que agostan el impulso creador, o bien se encuentran ya integrados y trascendidos en la obra de arte, contribuyendo así, en una curiosa dialéctica de la negación de la negación, a afirmar el poder creador del hombre que, en definitiva, es la negación misma de una actitud vital decadente.

La aplicación del concepto de decadencia al arte —ya sea en la forma simplista de Zhdánov, o en la más sutil de Lukács— demuestra la necesidad de marchar con el mayor tiento en el examen de las relaciones entre el arte y la ideología. Las discusiones suscitadas últimamente por la aplicación de este concepto al arte[3] demuestran, asimismo, que

[3] Puede citarse, a este respecto, el encuentro sobre el concepto

se está ya, dentro de la estética marxista, en el camino de la superación del viejo error sociologista de identificar la decadencia artística con la decadencia social, pero, a la vez, reaviva la necesidad de buscar la naturaleza específica del arte en un plano más profundo que el ideológico, es decir, en un terreno cuyas vetas más hondas, lejos de desaparecer, afloren en el futuro, cuando las ideologías de clase que, hasta ahora, han nutrido al arte, sean ya, como tales ideologías particulares, cosa del pasado.

El arte como forma de conocimiento

Frente a los excesos de una posición ideologizante y sociológica vulgar, suele subrayarse en la estética marxista actual la concepción del arte como forma de conocimiento. La función cognoscitiva del arte y, en particular, de la literatura, fue puesta de relieve por Marx y Engels en sus juicios sobre diferentes obras de los grandes escritores realistas del siglo XIX. Y lo mismo puede decirse de Lenin con respecto a sus artículos sobre Tolstoi.

Marx, Engels y Lenin señalaron el carácter cognoscitivo del arte sin desligarlo de su naturaleza ideológica, pero reconociendo que las relaciones entre ambos planos son sumamente complejas, y en ocasiones —como puede verse en el examen de la obra de Goethe, Balzac o Tolstoi— bastante contradictorias. Las reflexiones de Marx en *La Sagrada Fa-*

de "decadencia" que tuvo lugar en Praga entre un grupo de escritores de diferentes países —J. P. Sartre, E. Fischer, J. Hajek y otros— y del cual dio cuenta la revista literaria checa *Plamen* en su núm. 2 de 1964. De lo dicho en ese coloquio extraemos algunas expresiones de teóricos y escritores marxistas que tomaron parte en él, y que muestran una actitud contraria al empleo dogmático y mecánico del concepto de decadencia. Ernst Fischer: "Si los escritores describen la decadencia sin consideración alguna y la denuncian moralmente, eso no es decadencia. No debiéramos abandonar Proust ni Joyce ni Beckett y, menos aún, Kafka, al mundo burgués." E. Goldstucker: "Hay que distinguir los elementos de decadencia en la "filosofía de la vida", examinarlos críticamente y apreciar, en alto grado, las nuevas técnicas de creación artística que esta visión decadente y pesimista de la vida y del mundo han aportado." M. Kundera: "Hemos llegado a una posición verdaderamente dialéctica con respecto a lo que se llama la literatura decadente, y hemos comprendido que la lucha ideológica no reside en el rechazo de los obstáculos, sino en su superación." (Trad. francesa de las diferentes intervenciones de este encuentro en: *La Nouvelle Critique*, núms. 156-157, pp. 71-84, Paris, junio-julio de 1964.)

milia en torno a la novela de Eugenio Sué *Los misterios de París* y las observaciones críticas de Marx y Engels sobre la tragedia de Lassalle *Franz von Sickingen*[4] demuestran que una perspectiva ideológica falsa puede afectar negativamente a la verdad artística y a los méritos estéticos de una obra. Por el contrario, los análisis de Marx y Engels de *La comedia humana* de Balzac, y los de Lenin con respecto a la obra de Tolstoi —"espejo de la revolución rusa"— representan, como dice Engels, "uno de los más grandes triunfos del realismo",[5] es decir, un triunfo de la verdad artística sobre un horizonte ideológico falso. El legitimismo monárquico de Balzac es trascendido artísticamente en su obra y lo que resplandece en ella es una pintura realista de la nobleza ya caduca en un mundo burgués. El misticismo tolstoiano no puede impedir, como hace notar Lenin, que Tosltoi refleje ciertos rasgos esenciales de la revolución rusa y que en el estudio de su obra literaria la clase obrera de la Rusia zarista aprenda a *conocer mejor* sus adversarios.[6]

El arte aparece, pues, en los clásicos del marxismo-leninismo como una forma de conocimiento; de ahí que, en la actualidad, partiendo de sus consideraciones sobre las creaciones de los grandes escritores realistas se subraye, frente a una interpretación meramente ideológica, el valor cognoscitivo de la obra artística. Mientras que de acuerdo con la concepción ideológica el artista se dirige a la realidad para expresar su visión del mundo, y con ella a su tiempo y a su clase, al pasarse del plano ideológico al cognoscitivo se subraya, ante todo, su acercamiento a la realidad. El artista se acerca a ella para captar sus rasgos esenciales, para reflejarla, pero sin disociar el reflejo artístico de su posición ante lo real, es decir, de su contenido ideológico. En este sentido, el arte es medio de conocimiento.

[4] *Cf.* en este mismo libro mi estudio: "La concepción de lo trágico en Marx y Engels."

[5] "Que Balzac se haya visto obligado a ir en contra de sus propias simpatías de clase y de sus prejuicios políticos; que haya visto la inevitabilidad de la caída de sus queridos aristócratas y los haya descrito como indignos de merecer mejor suerte; que no haya *visto* a los verdaderos hombres del porvenir más que allí donde podían encontrarse en tal época, todo esto yo lo considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y una de las características más notables del viejo Balzac." (Carta de Engels a miss Harkness, de abril de 1888.)

[6] V. I. Lenin, *Obras completas*. ed. cit., t. 16, p. 345.

La noción de reflejo, aplicada al arte, no supone, o al menos no debe suponer, como señalábamos anteriormente, la transformación mecánica de una categoría gnoseológica en estética. La verdad artística no se determina por la correspondencia plena entre arte e ideología, pero tampoco —y en esto se diferencia del conocimiento científico— por su plena concordancia con la realidad objetiva tal como existe fuera e independientemente del hombre. En un cuadro o en un poema no entra por ejemplo, el árbol en sí, justamente el árbol que el botánico trata de aprehender, sino un árbol humanizado, es decir un árbol que testimonia la presencia de lo humano. Así, pues, cuando se habla de verdad artística, o de reflejo de la realidad en el arte, estos términos tienen que pasar de un plano filosófico general a otro propiamente estético. Sólo así, al cobrar una significación peculiar, puede hablarse del arte como forma de conocimiento. ¿Con qué concuerda ese árbol humanizado? ¿Pura y simplemente con el árbol real que crece sin ser tocado por la mano del hombre? ¿O más bien con el hombre mismo que lo humaniza? Basten, por ahora, estas preguntas para sentir la necesidad de andar con cautela al hablar del arte como forma o medio de conocimiento mientras no respondamos a cuestiones como éstas: *qué* es lo que conocemos, en definitiva, en el arte, y *cómo* se da ese conocimiento.

La caracterización del arte por su función cognoscitiva se vio reducida, durante largo tiempo, al problema que se consideraba fundamental: cuál es su forma específica de reflejar la realidad. El arte, se respondía, refleja la realidad en imágenes; la ciencia y la filosofía, en conceptos. Los orígenes de esta concepción se remontan a Hegel, para el cual el arte carece de un objeto o contenido propio: su objeto es el mismo que el de la religión y la filosofía. Estas formas del desarrollo y autoconocimiento del Espíritu Absoluto se diferencian por su modo de autoconocerse. En el arte como "manifestación sensible de la Idea", lo espiritual aparece apegado todavía a lo sensible; sólo en la filosofía —después de su tránsito obligado por la religión— la Idea aparece en su estado puro: el concepto. Por tanto, la diferencia entre arte y filosofía, como formas específicas de conocimiento de un mismo objeto, viene impuesta necesariamente por el propio desarrollo del Espíritu que sólo alcanza su verdad y realidad plenas en su pleno autoconocimiento conceptual.

En la estética marxista se ha hablado y sigue hablándose

todavía —muy hegelianamente— del arte y la ciencia como modos distintos de conocer la realidad (diferencia de forma, identidad de objeto o contenido). Pero no basta caracterizar el arte como una forma de conocimiento peculiar aunque recurra a nuevos medios cognoscitivos que ya no permitan reducirlo a un "pensamiento en imágenes"; Fischer subraya que una realidad de por sí deformada o grotesca puede ser reflejada mejor —como hace Kafka— recurriendo a lo fantástico, a la parábola o al símbolo. Como señala acertadamente A. I. Burov la forma artísica de reflejar la realidad no permite distinguir al arte de otras manifestaciones de la conciencia social. Si caracterizamos el arte exclusivamente por su forma y no por su objeto o contenido, no habremos entendido la peculiaridad del arte como conocimiento.[7] Las diferencias entre arte y ciencia desde el punto de vista formal no logran rebasar la concepción, de raigambre hegeliana, del arte como conocimiento específico, pero sin objeto propio. Ahora bien, si el arte y la ciencia son formas distintas de conocimiento, ¿qué sentido tiene esta duplicación de la función congnoscitiva? ¿A qué viene este nuevo conocimiento que, en verdad, no enriquece el que ya poseemos del objeto, sino pura y simplemente nuestra forma de conocer? ¿O es que el arte tendría la pretensión de rivalizar con la ciencia en su mismo terreno? "La creación artística, lo mismo que la ciencia —dice A. Yegórov— nos lleva al conocimiento de la esencia de los fenómenos, enriquece al hombre con nuevos conocimientos."[8] Ahora bien, si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es una mera duplicación —mediante imágenes, parábolas o símbolos— de lo que la ciencia o la filosofía dan ya —mediante conceptos—, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este objeto específico, es el hombre, la vida humana.

El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no son pura y simplemente objetos representados, sino que aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que

[7] A. I. Burov, *La esencia estética del arte*. Ed. rusa, Moscú, 1956. Cf. particularmente los caps. I y V.

[8] A. I. Yegorov, *Arte y sociedad*. Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961, pág. 139.

son en sí, sino lo que son para el hombre, o sea, humanizados. El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así, pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana. Hay ciencias que se ocupan de los árboles, que los clasifican, que estudian su morfología y sus funciones; pero ¿dónde está la ciencia que se ocupa de los árboles *humanizados*? Ahora bien, estos son los objetos que interesan precisamente al arte.

Pero, ¿qué sucede cuando el objeto de la representación artística es el hombre, no el que revelan las cosas, porque estas se hallan en relación con él, sino el hombre de un modo directo e inmediato? Tampoco, en este caso, duplica el arte el quehacer de las llamadas ciencias humanas o sociales. Dostoievski no se limita a doblar las verdades del psiquiatra, ni *La comedia humana* de Balzac es una ilustración de los conceptos que sobre las relaciones económicas capitalistas podemos encontrar en *El Capital* de Marx. El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Presenta hombres concretos, vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, en los que se funde de un modo peculiar lo general y lo singular. Pero el conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre sólo lo alcanza por una vía específica que no es, en modo alguno, la de la imitación o reproducción de lo concreto real; el arte va de lo concreto real a lo concreto artístico —llamémoslo así—. El artista tiene ante sí lo inmediato, lo dado, lo concreto real, pero no puede quedarse en este plano, limitándose a reproducirlo. La realidad humana sólo le revela sus secretos en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retornar de nuevo a lo concreto. Pero este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación.

El arte sólo puede ser conocimiento —conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto— transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copian-

do una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.

Precisiones sobre el realismo

El arte que sirve así a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto por su forma como por su objeto, es justamente el realismo. Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña.

En la definición de realismo que acabamos de formular, el término realidad lo hallamos en tres niveles distintos: realidad exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior, y realidad humana que se transparenta en esta realidad creada y en la cual se da cierto conocimiento del hombre. Esta definición nos permite trazar la línea divisoria del realismo como representación de lo real en la cual se refleja la esencia de fenómenos humanos; al otro lado de ella está el arte que no puede o no quiere cumplir una función cognoscitiva. Al otro están, sobre todo, los falsos realismos que por querer atenerse exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior humana no logran enriquecer nuestro conocimiento del hombre, ya sea porque éste ha dejado de ser el objeto específico del conocimiento artístico, ya sea porque el método artístico empleado no permite penetrar en los aspectos esenciales de la realidad humana.

Es un falso realismo el que, en nombre del conocimiento de la realidad —término que algunos marxistas manejan vaporosamente— hace de la representación de las cosas un fin y no un medio al servicio de la verdad. El realismo así entendido no es una forma de conocer la realidad, sino de representarla; es decir, un intento de presentarla de nuevo a la manera como la copia o la imitación presenta al original. Las fronteras de este supuesto realismo son rígidas; acaban, donde acaban las del objeto. Unas veces se pretende repro-

ducir cada detalle, y se cae en el naturalismo, o realismo documental, anecdótico, fotográfico: otras, se presenta a un nivel más elevado con la pretensión de captar la esencia de las cosas, ritmos secretos, o estructuras íntimas en un inútil empeño de rivalizar con la ciencia o la filosofía. Intento fallido: las cosas se quedan con su realidad esencial esperando al hombre de ciencia, mientras que al artista —absorbido por las cosas, por su esencia objetiva— se le escapa la carga humana que podrían soportar.

Falso realismo es también el que teniendo la realidad humana por objeto busca en ella no lo que es sino lo que debe ser, y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermoseada, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos. En gran parte, lo que en los años del período staliniano se hacía pasar por realismo socialista no era sino su transformación en idealismo "socialista". Por supuesto, no todas las creaciones artísticas y literarias ofrecían esta visión rosada de la nueva realidad, que no podríamos considerar realista ni socialista, y en abono de ello podrían citarse las obras de Shólojov. El verdadero realismo socialista no tiene por qué mistificar la realidad. La mentira lo mata; en cambio, la verdad que puede entregar legitima y justifica su existencia. Por ello, si el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana en sus aspectos esenciales y desgarra así el velo de sus mistificaciones, si el arte —sirviendo a la verdad— puede servir al hombre en su construcción de una nueva realidad humana, no hay nada que pueda impedir —a menos que se caiga en un dogmatismo de nuevo tipo— una concepción del arte —ni exclusiva ni sectaria— como la del realismo socialista. La empresa de ofrecer una visión profundamente realista de nuevas realidades sociales, desde la perspectiva ideológica que facilita esa visión —el marxismo-leninismo—, lejos de ser una empresa sin futuro, tiene todavía un largo trecho que recorrer. Sobre esta nueva realidad social que se está gestando (realidad con luces y sombras, con conflictos, con viva, constante, y, a veces, dramática lucha entre lo viejo y lo nuevo) un arte verdaderamente realista y socialista no ha pronunciado aún su última palabra.

La identificación de arte y realismo

Una vez descartada la concepción del realismo como co-

pia o imitación de lo real y admitido que, en nuestros días, no puede dejarse encerrar en los cánones estéticos de otros tiempos, surge el problema de delimitar las relaciones entre arte y realismo. Si, a través de su diversidad de formas de expresión, el realismo es una forma de conocimiento del hombre mediante la creación de una nueva realidad cabe preguntar: ¿El realismo agota la esfera del arte? ¿El realismo es todo el arte, o todo arte es realista? ¿Queda algo más acá o más allá del realismo?

Analicemos esta primera respuesta:

"Las corrientes que se atienen de manera rigurosa a todos los principios formalistas, por ejemplo, el abstraccionismo o superrealismo, no son métodos artísticos en el sentido estricto de esta palabra. Al deformar la realidad hasta el punto de que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística. Las obras que se sustentan en esos métodos fórmalistas, quedan, de hecho, al margen de la esfera del arte."[9]

Bajo el rubro de formalismo queda prácticamente englobado aquí todo lo que, en nuestra época, no encaja en un realismo de vía estrecha: futurismo, cubismo, expresionismo y surrealismo. Esta posición sectaria y dogmática es insosteníble porque angosta la esfera del arte ignorando su naturaleza específica para aplicar a ella exclusivamente criterios ideológicos. Desde el punto de vista de la naturaleza específica del arte, los productos artísticos de estas corrientes a las que se les niega la carta de ciudadanía artística podrían aducir en su favor: a) ser una forma peculiar de presencia u objetivación de lo humano; b) ser una nueva realidad o producto creado por el hombre en el que éste manifiesta libremente su capacidad creadora, aunque en este caso, no cumpla propiamente una función cognoscitiva; c) ser una aportación al desarrollo artístico en cuanto que satisface la necesidad —vital siempre para el arte— de conquistar nuevas formas y medios de expresión. Por otro lado, aplicar criterios exclusivamente ideológicos o políticos a las obras artísticas y, basándose en ellos negarles su carácter artístico, sólo puede servir a dichos criterios como tales —según decía muy acertadamente Antonio Gramsci— "para demostrar que

[9] *Ensayos de estética marxista-leninista*. Trad. esp. de A. Vidal Roget, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, p. 199.

alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y —ya que su personalidad es esencialmente artística— que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe ."[10] Y, aún así, la eficacia de esos criterios es dudosa, como lo demuestran estos dos hechos: a) el arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos, ideales y valores de la burguesía; b) después de la Revolución de Octubre, grandes figuras del arte nuevo o de vanguardia estuvieron vinculadas ideológica y políticamente a la vanguardia revolucionaria, a los partidos marxistas-leninistas. Así, pues, reiterando lo que decíamos anteriormente con respecto a la aplicación mecánica del concepto de decadencia al arte que simplifica las verdaderas relaciones entre arte e ideología, creemos que no se puede establecer sin más un signo de igualdad entre las corrientes no realistas de nuestro tiempo y la ideología reaccionaria, decadente, de la burguesía imperialista, ni tampoco entre el realismo y la ideología de las clases progresistas y revolucionarias. Por otra parte, entre el realismo y el llamado arte de vanguardia no puede haber —ni hay— una absoluta incomunicación. Recursos formales de la novelística moderna como el monólogo interior y el tratamiento discontinuo o reversible del tiempo, se integran cada vez más en la novela realista construida hasta hace unos años conforme a los cánones clásicos. No se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la transformación de la propia realidad humana. Así lo reconoce el teórico marxista italiano Carlos Salinari para deducir de ello que "la forma también se vuelve irregular, más rápida, menos melodiosa, sin que pueda ignorar los descubrimientos técnicos de la prosa... efectuados por las vanguardias europeas."[11] Y esta misma necesidad la experimenta también el joven novelista soviético Daniel Granin cuando dice: "Debo reconocer que, con frecuencia, uno se da cuenta de su propia impotencia para que la creación encuentre un curso más profundo con los métodos de la novela tradicional. Hay que descubrir métodos nuevos,

[10] Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*. Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1961, p. 28.

[11] Cita de Jiri Hajek en su intervención en el Coloquio entre Oriente y Occidente sobre la novela contemporánea, celebrado en Leningrado del 5 al 8 de agosto de 1963. *Esprit*, núm. 329, p. 39.

y creo que esto no es sino un proceso natural..."[12] Sin esta asimilación fecunda de nuevos métodos de expresión, no se habría forjado la personalidad artística de grandes figuras del arte socialista tal como hoy la conocemos. Maiakovski no existiría sin el futurismo; Siqueiros, sin la pintura moderna; Brecht, sin el expresionismo; Neruda, Aragón o Eluard, sin el surrealismo, etc. Así, pues, el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista.

La estética de Lukács

Una formulación menos tajante de la tesis que identifica arte y realismo se encuentra reiteradamente a lo largo de las investigaciones estéticas de Lukács. El arte es para él una de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real. Cierto es que Lukács insiste en la necesidad de no confundir el reflejo artístico y el científico. El carácter peculiar del primero lo encuentra Lukács en la categoría de particularidad como punto medio en el que se superan, dentro del proceso de reflejo de la realidad, tanto lo singular como lo universal. Se pone de manifiesto, asimismo, en las relaciones entre el fenómeno y la esencia; mientras que en el conocimiento científico la esencia puede ser separada conceptualmente del fenómeno, en el arte no puede conservar su autonomía fuera de éste. El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, determina el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística es su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad con que capta la esencia de lo real. De aquí se deduce inequívocamente que el verdadero arte es, para Lukács el arte realista y que el realismo es la vara, el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el período en que surja o concepción del

[12] Intervención de D. Granin en el mismo Coloquio. Ibid., p. 78.

mundo que exprese. Y así lo reconoce Lukács, en su entrevista con el periodista checo Antonin Liehm, a comienzos de 1964: "Todo gran arte es realista; lo es desde Homero, por el hecho mismo de que refleja la realidad, y este es el criterio irrecusable de todo gran período artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente".[13] Así, pues, Lukács define de una vez y para siempre los límites del gran arte.

Partiendo de esta definición, Lukács se opone al realismo desnaturalizado de los años del período staliniano y se enfrenta, sobre todo, al arte de vanguardia (decadente) que ejemplifica especialmente con Kafka, "paradigma de todo el vanguardismo moderno". Lukács no es tan miope o dogmático como para negar la existencia de fenómenos que caen dentro del arte, aunque no quepan entre las márgenes del realismo. Reconoce, tratándose de la novela de vanguardia sus logros formales, e incluso, tratándose de Kafka, por ejemplo, admite cierta penetración suya en la realidad, aunque en definitiva, a juicio suyo, no sea sino una penetración unilateral, "en una sola dimensión". En suma, aunque se acepte la existencia de un arte o de una literatura no realista, (en el sentido lukacsiano), el arte verdadero, el arte auténtico, el que perdura, es el realista. Sus preferencias por el realismo crítico —con sus grandes modelos, Balzac, Goethe, Tolstoi— y por el realismo socialista —una vez liberado de sus deformaciones subjetivistas y naturalistas— estriba precisamente en su superioridad para captar lo real.[14]

La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y sugerentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.

Del realismo de vía estrecha a un realismo sin riberas

Ahora bien, el arte no se deja encerrar en las fronteras del realismo, y menos aún en un realismo que no va más allá

[13] *La Nouvelle Critique*, núms. 156-157, junio-julio, 1964.

[14] Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*. Ed. Era, México, D. F., 1963. Cf. también: *Prolegómenos a una estética marxista*, Ed. Grijalbo, 1965.

de los cánones pictóricos renacentistas, o de los criterios formales realistas que en la literatura ejemplifican Goethe, Balzac o Tolstoi. El realismo como categoría artística rebasa el marco de una tendencia realista particular,[15] por ello, sus riberas tienen que abrirse porque, como dice Garaudy, "el desarrollo de la realidad del hombre no tiene término."[16] Y para desarrollarse, para extenderse es preciso que no se quede en el objeto, en la realidad objetiva o en la figura real. Ciertamente, no se pueden identificar, en la creación pictórica, realismo y pintura figurativa. No basta apelar a las formas visibles de la realidad exterior, a la figura, para que podamos hablar de pintura realista. El verdadero realismo comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas para hacer de ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. Debemos decir, por ello, que el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. *Transfigurar es poner la figura en estado humano.*

El realismo debe abrirse para poder reflejar no la apariencia de realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en estado humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad.

Pasando la barrera de la figuración, pero un pasar que no es un abandono de la figura, sino una transformación de ella, el realismo, lejos de perderse, se afirma, y surge así como un realismo desarrollado hasta el infinito, que no exige a la vez la necesidad de englobar la totalidad de los fenómenos artísticos. Para defender un verdadero realismo sin riberas, como el que propugna Garaudy,[17] no es preciso entregar-

[15] Stefan Morawski, "El realismo como categoría artística." En *Recherches internationales,* núm. 38, julio-agosto, París, 1963, pp. 53 y 62.

[16] Roger Garaudy, intervención en la "Semana del pensamiento marxista", sobre "Materialismo filosófico y realismo artístico", *Europe,* núms. 419-420, p. 335.

[17] R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages.* Plon. París, 1963.

le el arte entero, incluso el arte abstracto. ¿Qué ganamos con subsumir en la categoría de realismo a todos los fenómenos artísticos, y establecer, desde ese nuevo ángulo, la igualdad entre arte y realismo? Para reconocer el hecho innegable de la existencia de un arte que desde la famosa acuarela de Kandinsky, de 1910, no apela a la figura ni cumple una función cognoscitiva, y que aporta, sobre todo, una peculiar presencia de lo humano —como la aporta todo fenómeno artístico, incluso el decorativo—, no es preciso desdibujar ciertas características del realismo que como ya señalábamos anteriormente, consiste en un triple modo de darse la realidad: como *realidad exterior* representada (formas, figuras reales) con la cual se crea una *nueva realidad* (obra de arte) que refleja y expresa esencialmente la *realidad humana.*

El realismo es un hecho artístico como lo es también el arte no realista de nuestro tiempo. Uno y otro arte cumplen funciones diversas, entre ellas ideológicas, satisfacen necesidades humanas distintas y recurren a su vez, a diversos medios de expresión. Cada uno de ellos tiene, a su vez, sus peligros; si la apelación a las formas reales, puede conducir al desierto del frío e inexpresivo figurativismo, la ruptura con las formas y figuras del mundo real puede llevar a la frialdad y monotonía que ya hemos padecido con el abstractismo geométrico. Un pintor de las últimas hornadas, Jean Bazaine, que merodea cerca de lo abstracto, ha subrayado los peligros mortales de una ruptura total con el mundo exterior: "No podemos desembarazarnos del mundo exterior como de un manto demasiado pesado... Negar sistemáticamente el mundo exterior equivale a negarse a sí mismo: una especie de suicidio."[18] Pero los peligros que acechan tanto al realismo como al arte abstracto no invalidan su condición común de prueba de la existencia creadora del hombre, sin que esto implique la disolución de un arte en otro.

El arte como creación

Dejemos, pues, que el realismo extienda sus riberas sin que ello signifique excluir ni absorber otros fenómenos artísticos,

[18] J. Bazaine, "Notes sur la peinture d'aujourd'hui." París, 1953. En Walter Hess, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna.* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, p. 156.

y busquemos un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular —realista, simbólica, abstracta, etc.— y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que puede dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana. Sólo así escaparemos también, desde un punto de vista marxista, a las limitaciones de una concepción meramente ideológica, sociológica o cognoscitiva.

Ciertamente, el arte tiene un contenido ideológico, pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse en esa nueva realidad que es la obra de arte. Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantee tienen que ser resueltos *artísticamente*. El arte, a su vez, puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando una nueva realidad* no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantee ha de resolverlos *artísticamente*. Olvidar esto —es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento— es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. Y en esto radican las limitaciones de las concepciones del arte que hemos examinado anteriormente.[10]

Desde un punto de vista verdaderamente estético, la obra de arte no vive de la ideología que la inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia, en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte, es ante todo, una creación del hombre, y vive por la potencia creadora que encarna. Este punto de vista permite ver el desarrollo histórico del arte como un proceso infinito que no se deja encerrar en los límites de una corriente determinada. El criterio ideológico o sociológico ignora la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, cuya ideología dominante expresa. Por ello, habla de arte

[10] De estas limitaciones participaban también mis trabajos estéticos en el pasado. Me refiero a mi tesis de grado *Conciencia y realidad en la obra de arte* (1955) y mi ensayo posterior "Sobre el realismo socialista." (*Nuestras Ideas*, núm. 3, 1957, Bruselas.) A partir de mi estudio sobre "Las ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx," (1961) orienté mis investigaciones en la dirección que ahora expongo, tratando de superar las limitaciones señaladas y de poner la estética marxista en relación con el núcleo originario —la *praxis*— del pensamiento de Marx.

superior e inferior, o de arte progresista y decadente, ignorando la naturaleza específica de la actividad artística como manifestación del poder creador del hombre. El criterio realista subraya la función cognoscitiva del arte, convirtiéndola en su función exclusiva, pasando por alto que el arte puede cumplir —y ha cumplido históricamente— otras funciones, y, sobre todo, ignorando que, como producto humano, el hombre no sólo está en él representado o reflejado, sino presenciado, objetivado. El arte no sólo expresa o refleja al hombre, lo hace presente. Cierto es que la presencia de lo humano no es exclusiva de los productos artísticos; menos aún puede serlo de una tendencia artística determinada. Si la industria es —como dice Marx— el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre, con mayor razón aún lo es el arte —ya sea ornamental, simbólico, realista o abstracto—. Justamente, por ser una forma superior de creación, por ser un testimonio excepcional de la existencia creadora, lo humano está siempre presente en todo producto artístico. En este sentido, el hombre está tan presente en la *Coatlicue* precortesiana como en los zapatos del labriego de Van Gogh, en un Cristo de Rouault, o en una manzana de Cézanne. La organización de los colores y las formas no deja de ser una manifestación de la capacidad creadora del hombre por el hecho de que estructuren un rostro humano, una piedra o un árbol, o porque su referencia a la realidad exterior sea mínima. El hombre no se pierde en el tránsito de lo representado a lo no figurativo; lo que ocurre es que el proceso de humanización, característico del arte, sigue una vía distinta. Por ello, no cabe hablar en rigor, cuando hay verdadera creación, de un arte deshumanizado. La deshumanización del arte —su enajenación— sería propiamente su negación, la exclusión de toda objetivación o presencia de lo humano. Subrayando la presencia de lo humano en el arte —realista o no— destacamos su estrato más profundo y originario: el ser una forma peculiar del trabajo creador.

Las raíces de esta concepción se encuentran ya en una obra de juventud de Marx, los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Para llegar a ella había que superar, como lo hizo Marx, la concepción del arte y el trabajo como actividades antagónicas, ya fuera porque no se veía el carácter creador del trabajo humano (actividad forzosa, mercenaria, según Kant) y se le excluía, por tanto, de la esfera de la libertad, o porque, reducido a una categoría meramente eco-

nómica, no se advertía su entronque con el hombre, con la esencia humana (actividad encaminada a la producción de bienes materiales y fundamento de toda riqueza material, según Adam Smith y David Ricardo).

La comunidad del arte y el trabajo fue ya advertida por Hegel aunque en forma idealista (tesis de la *Fenomenología del Espíritu* sobre el papel del trabajo en la formación del hombre, o tesis del hombre como producto de su propio trabajo); sin embargo, fue Marx quien vio claramente la relación entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora común y, en consecuencia, concibió este último no sólo como una categoría económica (fuente de riqueza material) sino como categoría filosófica ambivalente (fuente de riqueza y de miseria *humanas*).

La concepción del arte como actividad que, al prolongar el lado positivo del trabajo, pone de manifiesto la capacidad creadora del hombre, permite extender sus riberas hasta el infinito, sin que el arte se deje apresar, en definitiva, por ningún *ismo* en particular. Aunque el objeto artístico puede cumplir —y ha cumplido a lo largo de la historia del arte— las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etc., sólo puede cumplir estas funciones como objeto *creado* por el hombre. Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una *nueva* realidad. La función esencial del arte es ensanchar y enriquecer, con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano.

La concepción del arte como creación impide establecer criterios formales a un arte futuro cuyo contorno, en modo alguno, podemos trazar de antemano. Pisando firmemente en ese estrato radical y originario del arte podemos evitar el caer en una concepción cerrada, es decir, dogmática. Si la creación es la sustancia de todo arte verdadero no podemos considerarla privativa de ninguna tendencia artística en particular; el realismo, por tanto, no tiene el monopolio de la creación. Pero daríamos pruebas de un nuevo dogmatismo si sólo viéramos la garantía del impulso creador en la ruptura con lo real. La tesis según la cual la creciente infidelidad de la pintura, desde el impresionismo, a la realidad exterior, sería un avance en la conquista de la verdadera naturaleza creadora del arte, olvida que un cuadro verdaderamente realista es siempre creación. El arte realista lo es, ante todo, no por su apela-

ción a la realidad exterior, sino por su capacidad de estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación con el hombre. La verdadera creación se opone tanto a la expresión informe directa e inmediata, como a la imitación o copia; no excluye, en cambio, una expresión —ideológica, por ejemplo— formada, estructurada ni tampoco la apelación a las figuras reales. No basta la figura para que haya creación; pero tampoco su abolición es condición o garantía indispensable de la actividad creadora. Quien así discurriera se encontraría en una situación semejante a la de la famosa paloma kantiana que se imaginaba que, sin la resistencia del aire, podría volar con toda libertad.

La concepción del arte como creación no exige una actitud unívoca ante lo real (acercamiento a sus formas y figuras, o distanciamiento de ellas); subraya, ante todo, el entronque del arte con la esencia humana. El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte con sus productos satisface esta necesidad de humanización. Por ello no hay —ni puede haber— "arte por el arte", sino arte por y para el hombre. Puesto que este es, por esencia, un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir, más humano.

Esta fecunda concepción que cada vez gana más terreno en la estética marxista actual sólo se ha hecho posible a partir de una revaloración de la concepción de Marx del trabajo y del arte como esferas esenciales de la vida humana. La concepción del arte, como forma peculiar del trabajo creador, no excluye su reconocimiento como forma ideológica ni ignora tampoco la función cognoscitiva que puede cumplir, pero no lo reduce a su contenido ideológico ni a su valor cognoscitivo. Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora; quien ve sólo en él una forma de reflejo de la realidad, olvida aún más este plano fundamental, es decir, olvida que el producto artístico es una nueva relidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador.

LAS IDEAS DE MARX SOBRE LA FUENTE Y NATURALEZA DE LO ESTETICO[1]

Lo estético y lo humano

En sus obras de juventud y, particularmente, en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* Marx se preocupó de esclarecer la fuente y naturaleza de lo estético y, en el marco de la relación estética del hombre con la realidad, fijó su atención en el arte como "creación conforme a las leyes de la belleza".

A Marx le interesaba por entonces definir al hombre como productor no sólo de objetos o productos materiales, sino también de obras de arte. Había, pues, una dimensión estética de la existencia humana que tenía que ser explicada.

Pero ¿por qué Marx insistió tan vigorosamente en una obra juvenil como la citada en dar razón de lo estético, en buscar sus fuentes y delimitar su naturaleza? Puede decirse que no era lo estético por sí mismo lo que andaba buscando; perseguía otra cosa, y en el camino se encontró con la creación estética "conforme a las leyes de la belleza" como una dimensión esencial de lo que estaba buscando. Lo que buscaba era el hombre, o más exactamente, el hombre social, concreto, que en las condiciones económicas e históricas, propias de la sociedad capitalista, se deshace, mutila o niega a sí mismo. Esta mutilación del hombre o pérdida de lo humano se da justamente en el trabajo, en la producción material, es decir, en la esfera en la que el hombre debiera afirmarse como tal y que ha hecho posible la creación estética misma. Y buscando lo humano, lo humano perdido, Marx se encuentra con lo estético como un reducto de la verdadera existencia humana, y no sólo como un reducto de ella sino

[1] El presente trabajo es una reelaboración casi total del que publicamos, por primera vez (*Diánoia*, 1961) con el título de "Ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx." Sin embargo, las modificaciones de forma y fondo introducidas en este nuevo estudio no hacen sino reafirmar las tesis cardinales del trabajo anterior.

Las citas de los *Manuscritos económico-filósoficos de 1844* corresponden a la traducción de W. Roces recogida en el volumen publicado con el título de *Escritos económicos varios*, Ed. Grijalbo, México, D. F., 1962. En lo sucesivo citaremos abreviadamente así: *Manuscritos...*

como una esfera esencial. Si el hombre es actividad creadora, no podría dejar de estetizar el mundo —asimilarlo artísticamente— sin renunciar a su condición humana.

Con Marx lo estético se integra plena y necesariamente en el hombre. Por ello, podemos comprender por qué se asoma con tan ansiosos ojos al mundo de lo estético en estas obras juveniles en las que trata de encontrar la raíz de la enajenación humana y la verdadera esencia del hombre perdida precisamente en el trabajo. Se asoma, pues, Marx, a lo estético, para esclarecer mejor cuánto ha perdido el hombre en esta sociedad enajenada, y vislumbrar así cuánto puede ganar en una nueva sociedad —comunista— en la que rijan unas relaciones verdaderamente humanas.

Estética y praxis

Ahora bien, si lo estético aparece como una dimensión esencial del hombre —en cuanto ser creador—, la visión humanista de Marx exige que lo estético se sitúe en primer plano. Pero, por otra parte, si lo estético pone de manifiesto al hombre como ser productor, transformador, la actividad artística tiene que fundarse en una praxis originaria de la que ella misma surge como una expresión superior. La práctica es una dimensión del hombre como ser activo, creador, y, por ello, el fundamento mismo de la praxis artística hay que buscarlo en la práctica originaria y profunda que funda la conciencia y la existencia del hombre.

Al vincular lo estético con la práctica, la concepción estética de Marx, como toda su filosofía, se mueve en un plano radicalmente distinto al de la estética idealista. La primera de las *Tesis sobre Feuerbach*[2] establece, frente al idealismo y al materialismo premarxista, un tipo de relación entre sujeto y objeto que permite también concebir el objeto artístico como producto, como actividad sensorial humana, como prác-

[2] "El defecto fundamental de todo el materialismo anterior —incluyendo el de Feuerbach— es que sólo concibe el objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de *objeto* o de *contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana*, como *práctica*, no de un modo subjetivo. De aquí que el lado *activo* fuese desarrollado por el idealismo, por oposición al materialismo, pero sólo de un modo abstracto, ya que el idealismo no conoce, naturalmente, la actividad real, sensorial como tal." (C. Marx, *Tesis sobre Feuerbach*. C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, en dos tomos, trad. esp., Moscú, 1952, t. II, p. 377.)

tica, como prolongación objetivada del sujeto. La práctica, como fundamento del hombre en cuanto ser histórico-social, capaz de transformar la naturaleza y crear así un mundo a su medida humana, es también el fundamento de su relación estética con la realidad. Cuando Marx habla de la práctica, como relación originaria entre el hombre y la naturaleza, se refiere a la acción real, efectiva del hombre sobre la naturaleza que se manifiesta, sobre todo, como producción material. Esta acción, que es transformación de la naturaleza dada, no es exigida pura y simplemente por la necesidad de subsistir, sino ante todo por la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano, y de mantenerse o elevarse como tal. La práctica es creación o instauración de una nueva realidad exterior e interior. El poder de creación del hombre se despliega en la creación de objetos humanizados y de su propia naturaleza. El hombre es ya creador desde que produce objetos que satisfacen necesidades humanas, es decir, desde que emerge de su trabajo un producto nuevo, humano o humanizado, que sólo existe por y para él.

La gran aportación de Marx a la Estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos.

Las relaciones del hombre con la realidad

A diferencia del animal que se relaciona de un modo unilateral con el mundo —en forma inmediata, forzosa e individual—, el hombre se halla en una relación múltiple, mediata y libre. Como ser humano es tanto más rico cuanto mayor es su riqueza de relaciones, es decir, cuanto más siente la necesidad de apropiarse la realidad de infinitas formas. La riqueza humana es riqueza de necesidades, y riqueza de relaciones con el mundo. Bajo el capitalismo, el hombre se vuelve un ser carente de necesidades, un ser que reduce su vida a la necesidad de sustentarse, o que renuncia a sus necesidades verdaderamente humanas en aras de una sola: la necesidad de dinero.

La riqueza de relaciones con lo humano se halla, pues, determinada por la riqueza de necesidades verdaderamente humanas. Pero el hombre verdaderamente rico, en este sentido, "es, al mismo tiempo, el hombre *necesitado* de una to-

talidad de manifestaciones de vida humana,"[3] el hombre que superando las limitaciones para el desenvolvimiento universal de su personalidad, se desarrolla en un sentido multilateral, enriqueciendo sus relaciones con el mundo. "El hombre se apropia su ser omnilateral de un modo omnilateral y, por tanto, como hombre total."[4] Mientras que la realidad animal agota su realidad en una relación única y exclusiva con el mundo que le permite satisfacer sus necesidades inmediatas, la realidad humana sólo se afirma enriqueciendo sus relaciones con el mundo para satisfacer sus múltiples necesidades humanas.

Existen, pues, diferentes tipos de relaciones del hombre con el mundo que se han ido forjando y afianzando en el curso de su desenvolvimiento histórico-social: relaciones práctico-utilitarias con las cosas; relación teórica; relación estética, etc. En cada una de estas relaciones cambia la actitud del sujeto hacia el mundo porque cambia la necesidad que la determina y cambia, a su vez, el objeto que la satisface.

En la relación práctico-utilitaria, el sujeto trata de satisfacer una necesidad humana determinada y, por ello, valora los objetos por su utilidad o capacidad para satisfacerla. En la relación teórica, el hombre no deja de estar presente: el conocimiento satisface la necesidad de afirmación real, efectiva del hombre ante la naturaleza. En este sentido, toda ciencia, incluyendo las ciencias de la naturaleza, tienen, como dice Marx en sus *Manuscritos económico-filosóficos*, un carácter antropológico, pues satisfacen también una necesidad humana, y están, por tanto, al servicio del hombre. Pero el modo de estar presente el hombre en la asimilación teórica, exige, a su vez, una ausencia de lo humano. En efecto, en la asimilación teórica del mundo se persigue "la medida objetiva del objeto mismo", o sea, penetrar en su esencia; para ello el sujeto tiene que hacer abstracción de sí mismo, ponerse entre paréntesis, para que el objeto se muestre esencialmente. La ciencia es, pues, producción o creación humana y surge para satisfacer una necesidad del hombre; pero en estos productos el sujeto no se expresa directamente. La ciencia tiende a borrar la huella del sujeto —ideas, aspiraciones o esperanzas— en el objeto científico —verdad, teoría, ley o

[3] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 89.
[4] Ibid., p. 85.

concepto. La conquista de la objetividad implica el sacrificio de la subjetividad.

En la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas éstas como propias de un individuo que, es por esencia, un ser social. La afirmación o expresión del hombre, que la ciencia no puede dar sin negarse a sí misma, sobre todo, en las ciencias exactas y naturales, es justamente la que aporta el arte. En la relación estética el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface, en forma limitada, en otras relaciones con el mundo. En la creación artística, o relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto), y el objeto se vuelve sujeto, pero un sujeto cuya expresión ya objetivada no sólo rebasa el marco de la subjetividad, sobreviviendo a su creador, sino que ya fijada en el objeto puede ser compartida por otros sujetos.

La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo. A esta concepción del arte, sólo se ha podido llegar al ver en la objetivación del ser humano una necesidad que el arte, a diferencia del trabajo enajenado, satisface positivamente. Para llegar a esta conclusión, Marx ha tenido que establecer, primero, la distinción entre objetivación y enajenación que Hegel no realiza, y, en segundo lugar, dar a la primera un contenido real, concreto, al insertarla en el proceso de autoproducción o autocreación del hombre. Si el hombre sólo puede realizarse saliéndose de sí mismo, proyectándose fuera, es decir, objetivándose, el arte cumple una alta función en el proceso de humanización del hombre mismo. Pero, ello quiere decir a su vez que la objetivación tiene que darse, primero, en toda su positividad, y, segundo, sobre una base real, concreta, histórico-social. Tal es el contenido fundamental de la crítica de Hegel que Marx lleva a cabo en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, y gracias a la cual el arte, aparece, ante todo, como expresión y objetivación del ser humano.

La crítica de la concepción hegeliana de la objetivación

La crítica de Marx apunta, sobre todo, al modo como la objetivación aparece en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. La *Fenomenología* es una historia de la conciencia

o del espíritu vista a través de las relaciones que mantiene con su objeto. Los distintos tipos de relaciones entre el sujeto y el objeto van desde la relación en la que, el segundo se alza ante la conciencia como algo extraño, ajeno o contrapuesto a ella (desdoblándose, por tanto, en conocimiento del objeto y objeto del conocimiento) hasta la fase del Saber Absoluto, o saber acerca del objeto, en virtud del cual todo el objeto es asimilado como sujeto de tal modo que lo que aparecía como ajeno o extraño resulta ser el sujeto mismo. El Saber Absoluto es el espíritu conociéndose plenamente a sí mismo como sujeto. Pero al captarse a sí mismo como tal y captar también la verdadera naturaleza del objeto, desaparece toda objetivación, y, con ella, toda enajenación.

Marx con su crítica demuestra el carácter abstracto, irreal, tanto del sujeto como del proceso en que éste se objetiva y cancela su objetivación (o enajenación). Cierto es que Hegel admite que el hombre participa en este proceso, pero no se trata, en definitiva, del hombre real, concreto, sino de un hombre tan abstracto e irreal como el espíritu del que es portavoz. Con todo, Marx no regatea los méritos al autor de la *Fenomenología del espíritu*. El hombre está presente ahí aunque en forma mistificada y, por ello, Hegel pone en nuestras manos la clave para entender la historia humana como movimiento de objetivación y superación de la enajenación. En Marx, los conceptos de objetivación y enajenación, cobran una dimensión real, práctica: el hombre se objetiva y enajena en el proceso de producción. El mérito de Hegel está en haber señalado que, al objetivarse mediante el trabajo, el hombre se ha hecho a sí mismo. "Lo más importante de la Fenomenología de Hegel y de sus resultados finales —la dialéctica de la negatividad, como el principio motor y engendrador— es, por tanto, de una parte el que Hegel conciba la autogénesis del hombre como un proceso, la objetivación como desobjetivación, como enajenación y como superación de esta enajenación, el que capte, por tanto, la esencia del *trabajo* y conciba el hombre objetivado y verdadero, por ser el hombre real, como resultado de su propio trabajo."[5] El hombre es trabajo y, mediante él, se autoproduce o crea a sí mismo. He ahí la idea capital de Hegel que Marx subraya con aprobación; pero esta idea sólo alcanza su plena validez cuando el trabajo, entendido como produc-

[5] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 113.

ción o creación del hombre, cobra un significado práctico, real, como el que Marx le da en los *Manuscritos*, y, en segundo lugar, cuando la objetivación aparece como una necesidad para que el hombre se realice o autoproduzca, pero, al mismo tiempo, como una objetivación en la que está inscrita la posibilidad —realizada histórica, concretamente en la sociedad capitalista— de que el hombre se niegue a sí mismo. En efecto, el hombre sólo lo es en la medida en que objetiva sus fuerzas esenciales, gracias al trabajo, pero sólo puede objetivarlas como ser social, "mediante la acción conjunta de los hombres", con lo cual surge la posibilidad de un tipo de objetivación (enajenación) que esté en contradicción con el papel positivo que le corresponde cuando reviste la forma de un trabajo creador, no enajenado.

Las críticas de Marx a la concepción hegeliana del trabajo son, en definitiva, dos: a) Hegel solamente ve el trabajo en su aspecto positivo: el trabajo no sólo forma cosas, sino que forma y forja al hombre mismo. En este sentido es positivo: no hay propiamente hombre al margen del trabajo. Hegel ignora su lado negativo, es decir, su forma concreta, histórica, en una sociedad basada en la propiedad privada, como trabajo enajenado; b) como la objetivación de que habla Hegel es la del espíritu, el único trabajo que admite, en definitiva, es el trabajo del espíritu, o del hombre en cuanto ser espiritual.[6]

Para rescatar el contenido valioso de la concepción hegeliana de la objetivación, como exteriorización de las fuerzas esenciales del hombre, hay, pues, que establecer su ambivalencia, distinguiendo entre objetivación y enajenación, entre trabajo creador y trabajo enajenado, y hay que considerarla, asimismo, como objetivación del hombre real, concreto.

Reivindicación de la objetividad

Pero al identificar Hegel objetivación y enajenación, el objeto aparece siempre como algo ajeno al sujeto, como una limitación de su subjetividad, y, por tanto, para que el sujeto se reapropie su verdadera naturaleza —espiritual— la objetividad tiene que ser negada. Por lo que toca al hombre, en cuanto que Hegel lo define por su subjetividad espiritual, como autoconciencia, el hombre supera su enajenación, y,

[6] C. Marx *Manuscritos...*, p. 114.

por tanto, cancela la objetivación en la subjetividad absoluta de su pensamiento. Lo objetivo cae fuera de la esencia humana que para Hegel es pura y exclusivamente espiritual. El hombre, como autoconciencia, recobra su verdadera esencia cuando cancela la objetividad. Por ello dice Marx criticando a Hegel: "La *objetividad* como tal vale para una actitud del hombre *enajenado,* que no corresponde a la *esencia humana,* a la autoconciencia. La *reapropiación* de la esencia objetiva del hombre, engendrada como una esencia ajena, bajo la determinación de la enajenación, no sólo tiene, por tanto, la significación de superar la *enajenación,* sino también la *objetividad,* lo que quiere decir, por tanto, que el hombre vale como una esencia no *objetiva, espiritualista.*"[7]

La reivindicación marxista de la objetividad es la reivindicación del hombre real, concreto, puesto que sólo lo es exteriorizando sus fuerzas esenciales, pero es también la reivindicación del arte como actividad que se mueve, esencialmente en el terreno de la objetivación. Reivindicar la objetividad significa reconocer que el hombre está en una relación de necesidad con los objetos. El hombre sólo lo es objetivándose, creando objetos en los que se exterioriza. Puede decirse por ello, que es sujeto y objeto a la vez, y que sólo es propiamente sujeto humano en la medida en que se objetiva, se hace objeto. Este hacerse objeto, esta objetivación, lejos de mermar al sujeto, como acontece en Hegel, es justamente lo que le hace hombre y le mantiene en su nivel humano.

De este modo, en el mundo específicamente humano, en el mundo del arte y del trabajo, no existe un objeto en sí, pues el objeto es una creación del sujeto, un producto en el que este se objetiva, pero el sujeto tampoco existe en sí, sino como sujeto que se objetiva. Ahora bien, como dice Marx, el hombre se objetiva porque él mismo es ya un ser objetivo, vale decir, es de por sí objeto y tiene un objeto. "Un ser que no tiene un objeto fuera de sí, no es un ser objetivo. Un ser que no es de por sí objeto para un tercer ser, no tiene un ser por *objeto,* es decir, no se comporta objetivamente, su ser no es un ser objetivo."[8] Pero un ser al margen de toda relación, que no tiene una realidad fuera de sí, que no tiene objeto ni es objeto para otro es un ser irreal. "Un ser *sin*

[7] C. Marx *Manuscritos...,* p. 114.
[8] Ibid., p. 117.

objeto es un ente irreal, no sensible, puramente pensado, es decir, puramente imaginario, un ente de la abstracción."[9]

El hombre, pues, no solamente se objetiva, crea un mundo de objetos, y en ese sentido su actividad es objetiva, sino que por su propia estructura es un ser objetivo que sólo existe en la relación de reciprocidad sujeto-objeto.

Marx reivindica, pues, la objetividad, —y por esta reivindicación se separa de Hegel, para el cual la existencia del objeto implica siempre la existencia de algo ajeno o extraño al sujeto—, pero al mismo tiempo admite una objetividad que se vuelve contra el sujeto, contra el hombre, es decir, distingue claramente objetivación y enajenación, y realiza esta distinción sobre un terreno histórico-social concreto, en la esfera de la producción, del trabajo. Todo trabajo es objetivación, pero no todo trabajo implica enajenación del ser humano, trabajo enajenado. La objetivación que entraña el trabajo humano era y es un camino forzoso para el hombre, pues sólo así podía éste trascender su inmediatez natural, es decir, transformar su propia naturaleza y *crear* su naturaleza humana, al producir un mundo de objetos humanos, o sea, objetivándose. Dicho en otros términos: el hombre es un ser natural humano, o, lo que es lo mismo, un fragmento de naturaleza que se humaniza, sin romper con ella, superándola en dos direcciones: fuera de sí mismo, actuando sobre el mundo natural, exterior, creando una realidad humanizada y, en consecuencia, humanizando la naturaleza; en sí mismo, remontándose sobre su vida instintiva, puramente animal, biológica, transformando su propia naturaleza. La actividad que permite esta doble transformación —interior y exterior— es la objetivación del ser humano mediante el trabajo.

La objetivación le ha servido al hombre para ascender de lo natural a lo humano; la enajenación hace que el hombre recorra esa misma dirección en sentido inverso, y en esto consiste precisamente la degradación de lo humano. En el marco de las relaciones económicas y sociales que tienen por fundamento la propiedad privada capitalista, el hombre no se reconoce en los productos de su trabajo, en su actividad ni en sí mismo.

[9] *Manuscritos...*, p. 117

El arte como actividad práctica y medio de objetivación y afirmación del hombre

Al identificar objetivación y enajenación, y reducir la primera a una objetivación del espíritu, Hegel concibe en forma mistificada la objetivación del hombre, su trabajo y el arte. Así, después de subrayar que Hegel concibe al hombre como el producto de su propio trabajo, Marx afirma que, en definitiva, se trata de un trabajo espiritual, y que, por otra parte, Hegel sólo ha visto el "lado positivo del trabajo", gracias al cual el hombre ha cobrado conciencia de su realidad humana y se ha elevado sobre su ser natural. Hegel ha visto también, aunque esto no lo subraya Marx, que la creación artística permite que el hombre se manifieste en las cosas exteriores elevando así a un nuevo nivel la expresión de sí mismo que se da ya en la actividad práctica. Hegel ha advertido en consecuencia que la creación artítisca es una actividad humana gracias a la cual el hombre cobra conciencia de sí. Ciertamente, a la pregunta de por qué hay obras de arte, Hegel responde en sus *Lecciones de Estética*: por necesidad, y agrega que ésta "tiene su origen en el hecho de que el hombre es conciencia *pensante*... Las cosas de la naturaleza sólo existen de un modo *inmediato* y una sola vez; en cambio, el hombre, como espíritu, se duplica: de una parte, *es*, como las cosas de la naturaleza, y, de otra, es igualmente *para sí*. Se contempla, se representa, piensa, y sólo es espíritu mediante este activo ser para sí. Esta conciencia de sí la adquiere el hombre de dos maneras: en primer lugar, *teóricamente*, en cuanto en su interior debe cobrar conciencia de sí mismo, de lo que se agita en el fondo del hombre, de lo que le impele y estremece; y, en general, debe contemplarse, representarse, plasmar lo que el pensamiento encuentra como esencia, ya que sólo puede conocerse a sí mismo en lo que hace brotar de sí y en lo recibido de fuera. En segundo lugar, el hombre llega a ser para sí a través de la actividad *práctica*, por cuanto se siente el impulso de plasmarse a sí mismo en lo que le es dado inmediatamente, en lo exterior a él, conociéndose también en ello... Esta necesidad reviste múltiples formas hasta llegar al modo de manifestación de sí mismo en las cosas exteriores que se da en la obra de arte."[10] Si quitamos a estas afirmaciones de Hegel su corteza

[10] Georg W. F. Hegel, *Aesthetik*. Aufbau-Verlag, Berlín, 1955, p. 75.

idealista y mistificadora, y tenemos presentes las críticas de Marx antes citadas, podemos decir que Hegel expone aquí dos ideas fecundas que revelarán toda su riqueza en la estética marxista: a) el arte como actividad práctica peculiar, distinta de la teórica, entre el sujeto y las cosas; b) el arte como medio de autoafirmación o autoconocimiento del hombre en las cosas exteriores. Así, pues, el arte responde a la necesidad humana de exteriorizarse, de marcar con la huella del hombre las cosas exteriores aunque, en fin de cuentas, esta humanización del mundo sensible, exterior, que el arte lleva a cabo, la conciba Hegel como una espiritualización de este, o como una manifestación sensible del Espíritu o la Idea.

Arte para el Espíritu y arte para el hombre

En virtud de su idealismo absoluto, Hegel no ha podido llevar hasta sus últimas consecuencias las dos ideas que subrayábamos anteriormente, y cuya médula racional estriba en haber puesto el arte en relación con la esencia del hombre, con una necesidad humana superior. La estética marxista, en cambio, subraya el carácter específicamente humano de lo estético en general y de lo artístico en particular, pero poniéndolo en relación con el hombre concreto real e histórico y con su actividad práctica, material. El hombre hegeliano tiene una esencia prestada, y prestada es su historia también. Por ello, el idealismo hegeliano, después de vislumbrar genialmente la relación entre lo estético y lo humano se queda a la mitad del camino. Aunque subraya la relación del arte con el hombre, y de ahí el alto valor que atribuía al arte griego, en definitiva, de su estética se desprende que el arte se hace *por* el hombre, pero *no para* el hombre. También aquí lo humano se vuelve medio para que se manifieste —sólo que ahora de un modo sensible— el espíritu. El arte se mueve en la esfera de los altos intereses del espíritu, y en la figura humana que aquel exalta —sobre todo, en Grecia— el contenido espiritual encuentra su forma. Lo estético cobra un sentido trascendente, y aunque el arte sea una actividad humana, no es, en última instancia, sino una fase del desenvolvimiento del Espíritu Absoluto. Hegel afirma que el arte responde a la necesidad que siente el hombre de plasmarse en las cosas exteriores para conocerse a sí mismo, es decir, para objetivarse; en este sentido, puede considerarse

como parte del trabajo por el que el hombre se crea a sí mismo o como un aspecto de su autogénesis —pero, en última instancia, el verdadero sujeto del proceso— en el que se inserta el arte, junto con otras dos formas de autoconocimiento —la religión y la filosofía—, no es el hombre. "...El sujeto que se sabe como autoconciencia absoluta, es, por tanto, *Dios, el Dios absoluto, la Idea que se sabe y se confirma.* El hombre real y la naturaleza real se convierten meramente en predicados, en símbolos de este hombre oculto y de esta naturaleza irreal."[11]

No es, por tanto, el hombre real, el que mueve la historia del arte sino esta misteriosa Idea o Espíritu que aquí —como en la historia humana en general— se vale astutamente de los actos humanos. La relativa comprensión del carácter histórico del arte que muestra Hegel, en contraste con la ceguera de Kant, se deshace en aras de su idealismo absoluto. Los cambios fundamentales que los hombres realizan a lo largo de la historia de la creación artística —al pasar del arte simbólico al romántico a través del arte clásico—, cambios que los artistas aprecian como suyos, no se operan, en definitiva, por una acción propiamente humana sino por la actividad inherente a la Idea misma. Y el arte en su conjunto no es sino una fase o forma de autoconciencia de la Idea, y, además, una forma inferior en relación con la religión y la filosofía, una forma destinada a ser superada, ya que la verdad sólo se da en el mundo del pensamiento abstracto, es decir, allí donde el Espíritu, liberado de las ataduras de lo sensible, de la objetividad concreta, se encuentra, como el pez en el agua, en su propio elemento. El arte, en consecuencia, no corresponde a la verdadera esencia del espíritu, o sea, al autoconocimiento abstracto de sí mismo y, por ello, Hegel detiene el desenvolvimiento artístico, en el arte romántico, es decir, allí donde revela históricamente su impotencia para expresar los altos intereses del Espíritu.

Si el arte no responde a la verdadera esencia del Espíritu tampoco puede responder a la esencia del hombre que Hegel define por su autoconciencia, y, por tanto, "como una esencia no *objetiva, espiritualista.*"[12] Así, pues, aunque el hombre se afirme y exprese en el arte, y el espíritu requiera la forma humana para manifestarse, la actividad artística no

[11] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 121.
[12] Ibid., p. 114.

corresponde a la esencia "no objetiva" humana, ya que la obra de arte es inseparable de su objetividad, es decir, es contenido objetivado gracias a la actividad del sujeto, a su trabajo, aunque Hegel conciba éste, en definitiva, como trabajo abstracto-espiritual. Si lo objetivo se opone a la verdadera esencia humana, el arte como proceso de creación gracias al cual el hombre se objetiva, tendrá una significación inferior con respecto a otras formas de autoconciencia de la Idea, menos lastradas por el objeto. No será para Hegel, por tanto, una dimensión esencial del hombre, considerado históricamente, y, por ello, desde la cima en que se sitúa, Hegel lo verá como "cosa del pasado". Marx, en cambio, al desmistificar el idealismo hegeliano, despoja al arte del carácter trascendente, metafísico que le atribuía Hegel; ve en él un peldaño superior del proceso de humanización de la naturaleza y del hombre mismo, una dimensión esencial de su existencia, dimensión que se da justamente por la semejanza del arte con lo que para Marx es la esencia misma del hombre: el trabajo creador. Así pues, el arte, surge para satisfacer una necesidad específicamente humana; la creación y el goce artísticos caen, por tanto, dentro del reino de las necesidades del hombre.

El hombre como ser necesitado y creador

La necesidad exige siempre un objeto en que satisfacerse. Existe, primero, como necesidad natural que sólo se satisface en un objeto indispensable para que las fuerzas naturales del sujeto se exterioricen, se afirmen. La necesidad es siempre necesidad de un objeto. Así, por ejemplo: "El *hambre* es una *necesidad* natural; necesita, por tanto de una *naturaleza* fuera de sí, de un *objeto* fuera de sí, para poder satisfacerse, para poder aplacarse. El hambre es la necesidad objetiva que un cuerpo siente de un *objeto* que existe fuera de él e indispensable para su integración y la manifestación de su ser."[13]

El hombre es un ser necesitado; como ser natural, dice Marx, está dotado de fuerzas naturales y es un ser natural activo; sus necesidades pueden revestir una forma no específicamente humana. La necesidad lo lanza hacia el objeto en el que trata de aplacar y exteriorizar las fuerzas naturales

[13] C. Marx, *Manuscritos...*, pp. 116-117.

de su ser. Pero, en cuanto ser natural, es también pasivo. Los objetos esenciales de sus necesidades naturales existen fuera e independientemente de él, es decir, no han sido creados por él, y ello entraña una pasividad, una dependencia del sujeto respecto del objeto, pues son para él objetos esenciales. El hombre, por ello, como ser natural es "un ser que *padece*, un ser condicionado y limitado, como lo son también el animal y la planta..."[14]

Pero el hombre no es sólo un ser natural, sino "un ser natural *humano*; es decir, un ser que es para sí mismo y, por tanto un *ser genérico*, y como tal debe necesariamente actuar y afirmarse tanto en su ser como en su saber."[15] Lo humano se manifiesta en que el hombre reconoce en sí mismo al género, su cualidad social, en que se comporta hacia sí mismo como hacia un ente social, en que por medio de su conciencia hace de su vida social un objeto suyo. Su carácter social y consciente —términos que en el hombre no pueden disociarse— sitúa en un nuevo plano la relación entre la necesidad y el objeto, y, a su vez, entre las fuerzas esenciales del sujeto que pugnan por exteriorizarse y los objetos en que se plasman.

Como ser natural humano, el hombre sigue viviendo bajo el imperio de la necesidad; más exactamente, cuanto más humano, se vuelve más necesitado, es decir, más se amplía el círculo de sus necesidades *humanas*. Pueden ser necesidades naturales humanizadas (el hambre, el sexo, etc.) al cobrar lo instintivo una forma humana, o bien necesidades nuevas, creadas por el hombre mismo, en el curso de su desenvolvimiento social, como, por ejemplo, la necesidad estética.

Bajo el imperio de la necesidad humana, el hombre deja de ser pasivo, y la actividad entra como un elemento esencial en su existencia. Pero su actividad no es ya la de un ser directamente natural. Como ser natural humano, no se ve empujado, lanzado hacia el objeto. Lejos de insertarse en el objeto exterior, inserta a éste en su mundo, saca al objeto de su plano natural para que sea objeto de su necesidad humana. No se limita a girar en torno al objeto, sino que lo somete, lo vence y arranca de su estado natural e inmediato para ponerlo en un estado humano. Sólo así puede ser

[14] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 116.
[15] Ibid.

objeto de una necesidad no natural. Tiene, pues, que adoptar una forma humana y, de este modo, emerge un nuevo objeto, producido o creado mediante la integración de lo dado directa e inmediatamente en el mundo del hombre. La necesidad humana es, por tanto, necesidad de un objeto que no existe fuera del hombre y que, sin embargo, como diría Marx, "es indispensable para su integración y la manifestación de su ser." La necesidad humana hace del hombre un ser activo, y su actividad es, ante todo, creación de un mundo humano que no existe de por sí, fuera de él.

El trabajo y su entronque con la esencia humana

La actividad específica del hombre es, por tanto, creación o producción de objetos humanos, en los que se plasman y exteriorizan fuerzas esenciales humanas. Así, pues, el objeto que para el hombre como ser natural es una realidad que se afirma frente a él, y lo subyuga, es para él, como ser natural humano, una realidad propia, la afirmación de sus fuerzas esenciales, ya que sólo existe por su dependencia respecto de él. "...Mientras que, de una parte, para el hombre en sociedad la realidad objetiva se convierte en realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana y, por tanto, en realidad de sus *propias* fuerzas esenciales, todos los *objetos* pasan a ser, para él, la *objetividad* de sí mismo, como los objetos que confirman y realizan su individualidad, como *sus* objetos; es decir, que *él mismo* se hace objeto."[16]

El hombre como ser de necesidades y el hombre como ser creador, productor, se hallan en una relación indisoluble. La actividad que hace posible esta relación es una actividad material, práctica: el trabajo humano.

El trabajo es expresión y condición originaria de una libertad del hombre que sólo cobra sentido por su relación con las necesidades humanas. Gracias al trabajo se establece una distancia, que va ampliándose en el curso de la producción social, entre la necesidad y el sujeto, o entre la necesidad y el objeto de satisfacerla. En el animal, la relación entre la necesidad y la actividad que la satisface es directa e inmediata; "...sólo produce bajo el acicate de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce también sin la

[16] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 86.

coacción de la necesidad física, y cuando se halla libre de ella, es cuando verdaderamente produce..."[17]

El trabajo convierte la relación sujeto-objeto que, en el ser natural, es inmediata y forzosa, en una relación mediata y libre. La necesidad natural hace del sujeto un esclavo de sí mismo y, a su vez, lo vuelve esclavo del objeto en que ha de aplacarla. La distancia entre el sujeto y el objeto se acorta o anula. La necesidad lanza al sujeto hacia el objeto sin que quepa mediación alguna. En el trabajo, sujeto y objeto se hallan en una relación mediata. Entre el sujeto que produce y el objeto producido está el fin, la idea o imagen ideal que ha de materializarse, como resultado, en un objeto concreto. Por ello, dice Marx en *El Capital* al definir el trabajo como actividad práctica del hombre encaminada a un fin: "Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya *en la mente del obrero*; es decir, un resultado que tenía ya una existencia *ideal*. El obrero no se limita a hacer cambiar de forma la materia que le brinda la naturaleza, sino que al mismo tiempo, *realiza en ella su fin*, fin que él *sabe* que rige como una ley las modalidades de su actuación y al que tiene necesariamente que supeditar su voluntad."[18] El fin es, por tanto, la prefiguración ideal del resultado material, concreto, que se pretende alcanzar. El producto, el objeto del trabajo, es, en definitiva, un fin humano objetivado, es el fruto de la transformación práctica de una realidad que, previamente, ha sido transformada de un modo ideal en la conciencia.[19]

El trabajo crea un mundo de objetos, a partir de una realidad dada; estos objetos expresan al hombre, es decir, son objetos humanos o humanizados, en un doble sentido: a) en cuanto que, como naturaleza transformada por el hombre se producen para satisfacer sus necesidades y, por tanto, como objetos útiles; b) en cuanto que objetiva en ellos sus fines, ideas, imaginación o voluntad, o sea, en cuanto expresan su esencia humana, sus fuerzas esenciales como ser humano.

Trabajar es, pues, humanizar la naturaleza. Al transfor-

[17] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 68.

[18] C. Marx, *El Capital*, trad. de W. Roces, 2a. ed. esp., Fondo de Cultura Económica, México, 1959, t. I, vol. I, p. 131.

[19] Sobre la finalidad como categoría específica del ser humano: cf. mi estudio "Contribución a la dialéctica de la finalidad y la causalidad," en *Anuario de Filosofía*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, año I, México, 1961, pp. 56-64.

mar el medio natural mediante el trabajo, la producción expresa una relación práctica y específicamente humana entre el hombre y la naturaleza. Los productos del trabajo son útiles y, además, expresan fuerzas esenciales humanas. Marx subraya que cuando se ha querido hallar la expresión del hombre, la realización de sus fuerzas esenciales, se la ha buscado fuera del trabajo, de la producción. La producción solamente se ha visto por su utilidad exterior, no como despliegue u objetivación de las fuerzas esenciales humanas. No se ha advertido el entronque del trabajo, de la industria con la esencia del hombre, precisamente, porque hasta ahora la esencia del hombre ha estado enajenada en esa relación. Ahora bien, "...la historia de la industria y la existencia *objetiva* de la industria, ya hecha realidad, es el libro *abierto* de las fuerzas *humanas esenciales*, la psicología humana colocada ante nuestros sentidos, que hasta ahora no se concebía como entroncada con la *esencia* del hombre, sino siempre en un plano exterior de utilidad, porque —al moverse dentro de la enajenación— sólo se acertaba a enfocar la existencia general del hombre, la religión o la historia, en su esencia abstracta general, como política, arte, literatura, etc., en cuanto realidad de las fuerzas esenciales humanas y en cuanto *actos humanos genéricos*. En la industria *usual, material*... tenemos ante nosotros, bajo la forma de *objetos útiles sensibles y ajenos*, bajo la forma de la enajenación, las *fuerzas esenciales objetivadas* del hombre."[20]

El arte y el trabajo

El trabajo, por tanto, no es sólo creación de objetos útiles que satisfacen determinada necesidad humana, sino también el acto de objetivación o plasmación de fines, ideas o sentimientos humanos en un objeto material, concreto-sensible. En esta capacidad del hombre de materializar sus "fuerzas esenciales", de producir objetos materiales que expresan su esencia, reside la posibilidad de crear objetos, como las obras de arte, que elevan a un grado superior la capacidad de expresión y afirmación del hombre desplegada ya en los objetos del trabajo.

Arte y trabajo se asemejan, pues, por su entronque común con la esencia humana; es decir por ser la actividad crea-

[20] C. Marx, *Manuscritos...*, pp. 87-88.

dora mediante la cual el hombre produce objetos que lo expresan, que *hablan de él y por él.* Entre el arte y el trabajo no existe, por tanto, la oposición radical que veía la estética idealista alemana, para la cual el trabajo se halla sujeto a la más rigurosa necesidad vital mientras que el arte es la expresión de las fuerzas libres y creadoras del hombre. Por otra parte, dicha estética alzaba una muralla infranqueable entre una y otra actividad en virtud de sus efectos opuestos: pena y sufrimiento, los del trabajo; alegría y placer, los del arte.

Marx señaló que esa oposición es válida cuando el trabajo adopta la forma del trabajo enajenado pero no cuando tiene un carácter creador, o sea, cuando produce objetos en los que el ser humano se objetiva y expresa. Por otra parte, el hombre no sólo puede sentir placer en la creación artística sino en el trabajo; por ello en *El Capital* habla del disfrute del trabajo por parte del obrero "como de un juego de sus fuerzas físicas y espirituales."[21]

Sin embargo, la semejanza entre el arte y el trabajo que hunde sus raíces en su naturaleza común creadora, no debe llevarnos a borrar la línea divisoria que los separa. Los productos del trabajo satisfacen determinada necesidad humana, y valen, ante todo, por su capacidad para satisfacerla. Pero valen también —y Marx lo subraya vigorosamente en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*— por la función que cumplen al objetivar las fuerzas esenciales del ser humano. Entre estas dos funciones del producto hay cierta tensión o conflicto que no conduce a la anulación de una en favor de la otra, pero sí a cierto predominio de su función práctico-utilitaria sobre la función espiritual que revela la relación del objeto con la esencia humana. Un producto del trabajo que fuera inútil en un sentido material, aunque cumpliera la función de expresar u objetivar al hombre, sería inconcebible, pues, al hombre le interesa crear valores de uso. Cierto es que sólo puede cumplir su función práctico-utilitaria materializando ciertos fines o proyectos humanos, pero lo primario en el producto es su utilidad material, su capacidad de satisfacer determinada necesidad humana. Tal es la ley que debe presidir la tarea de dar forma al objeto y de estructurar sus materiales. La necesidad humana de expresión y objetivación se da en el marco de una utilidad material,

[21] C. Marx, *El Capital*, ed. cit., t. I, p. 131.

y, por ello, la humanización del objeto tropieza con un límite, incluso cuando el trabajo tiene un carácter creador, pues éste, es, ante todo, "producción de valores de uso u objetos útiles."[22] En el trabajo, el hombre asimila "bajo una forma *útil para su propia vida,* las materias que la naturaleza le brinda."[23]

Si hablamos de dos utilidades —una práctico-material y otra espiritual que corresponden a los dos tipos de necesidades humanas que el producto satisface— la primera es la que domina en todas las formas que el trabajo humano adopta históricamente, y seguirá dominando incluso en la sociedad comunista. La utilidad material del producto del trabajo aparece, por tanto, como un límite para que el objeto sea plenamente útil en el sentido espiritual antes señalado; es decir, como medio de expresión, afirmación y objetivación del hombre. Pero el hombre necesita, a su vez, llevar el proceso de humanización de la naturaleza, de la materia, hasta sus últimas consecuencias. Por ello, tiene que asimilar la materia en una forma que satisfaga plena, ilimitadamente, su necesidad espiritual de objetivación. Así pues, el límite práctico-utilitario que el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético, del trabajo al arte.

El arte como el trabajo, es creación de una realidad en la que se plasman fines humanos, pero en esta nueva realidad domina sobre todo su utilidad espiritual, es decir, su capacidad de expresar al ser humano en toda su plenitud, sin las limitaciones de los productos del trabajo. La utilidad de la obra artística depende de su capacidad de satisfacer no una necesidad material determinada, sino la necesidad general que el hombre siente de humanizar todo cuanto toca, de afirmar su esencia y de reconocerse en el mundo objetivo creado por él. Vemos, pues, que el trabajo y el arte no se diferencian, como pensaba Kant, porque el primero sea una actividad interesada, y el segundo una actividad gratuita, o porque el trabajo busque una utilidad, y el arte el puro placer o juego; la diferencia radica más bien en el tipo de utilidad que aportan uno y otro: estrecha y unilateral, la del trabajo; general y espiritual, la del arte. La naturaleza, en el arte, se vuelve aún más humana, pues ha perdido "su mera

[22] C. Marx, *El Capital,* ed. cit., t. I, p. 130.
[23] Ibid.

utilidad, al convertirse ésta en utilidad humana."[24] Pero la utilidad espiritual, puramente humana, se da ya en el marco estrecho de la utilidad material de los productos del trabajo. De ahí que el arte y el trabajo tengan un fundamento común, pues, en definitiva la creación artística no hace más que expresar en toda su plenitud y libertad, y en la forma adecuada, el contenido espiritual que, de un modo limitado, se despliega en los productos del trabajo humano.

Estas relaciones entre el arte y el trabajo que se establecen a partir de su fundamento común como manifestación de la naturaleza creadora del hombre —relaciones de semejanza por un lado y de diferencia por otro: predominio de la utilidad práctico-material, en el trabajo, y de la utilidad espiritual, en el arte— no agotan los nexos esenciales entre una y otra actividad. El arte, hemos dicho, es creación de objetos que satisfacen esencialmente una necesidad meramente espiritual, es decir, objetos alejados no ya de la mera necesidad física, inmediata, sino de la necesidad práctica que satisfacen los productos del trabajo. El arte es, en este sentido, la expresión del hombre frente a la necesidad no sólo física, inmediata, instintiva, sino también frente a necesidades humanas que tienen un carácter práctico, unilateral. Pero esta libertad no es algo dado por naturaleza al hombre, sino algo que éste tiene que conquistar. Y esa conquista sólo la logra mediante el trabajo. El hombre produce verdaderamente decía Marx, cuando se halla libre de la necesidad física. Pero gracias al trabajo, no sólo puede producir objetos cada vez más alejados de sus necesidades físicas —es decir, objetos que no necesita consumir inmediatamente—, sino que en virtud de la distancia cada vez mayor entre la producción y el consumo, puede producir objetos que satisfacen necesidades materiales cada vez más distantes hasta llegar a crear objetos que satisfacen, primariamente, una necesidad humana meramente espiritual.

El trabajo y los orígenes del arte

Ahora bien, para producir el tipo de objetos que son precisamente las obras de arte, es forzoso que se haya elevado previamente, y en grado considerable, la productividad del trabajo humano. En efecto, su baja productividad hace que

[24] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 86.

la distancia entre la producción y consumo sea casi inmediata. Es preciso que la producción exceda en cierta forma al consumo para que el hombre pueda producir objetos —como los artísticos— alejados cada vez más de una estrecha significación práctico-utilitaria, o sea objetos inútiles en un aspecto, pero útiles en otro. Es preciso que el trabajo alcance cierto nivel —por lo que se refiere a su productividad, a su utilidad material— para que se pueda producir objetos que rebasan ya su función utilitaria y que, sin excluir ésta, cumplen una función estética, u objetos que se liberan por completo de esa función práctica para ser, ante todo, obras de arte. El trabajo es así, histórica y socialmente, la condición necesaria de la aparición del arte, y de la relación estética del hombre con sus productos.

En el alba de la creación artística, en el paleolítico superior, encontramos ya esa hermandad del arte y el trabajo que en las sociedades modernas y, particularmente, en la sociedad industrial capitalista tiende a desaparecer. Con la división del trabajo, cada vez más profunda, se separan más y más la conciencia y la mano, el proyecto y la ejecución, el fin y su materialización; de este modo, el trabajo pierde su carácter creador en tanto que el arte se yergue como una actividad propia, sustantiva, como un reducto inexpugnable de la capacidad creadora del hombre después de haber olvidado sus remotos y humildes orígenes. Se olvida, en efecto, que justamente el trabajo, como actividad consciente por la que el hombre transforma y humaniza la materia, ha hecho posible la creación artística.

Cuando el hombre talla figuras en piedra o marfil, modela figuras en arcilla o pinta animales salvajes en las paredes de las grutas, puede decirse que ha franqueado una etapa que el trabajo había preparado ya durante decenios de miles de años. El arte nace, en las fases auriñaciense y magdaleniense del paleolítico superior, a partir del trabajo, es decir, recogiendo los frutos de la victoria del hombre prehistórico sobre la materia, para elevar así lo humano, con esta nueva actividad que hoy llamamos artística, a un nuevo nivel. El trabajo ha precedido en muchos decenios de miles de años a un arte paleolítico tan logrado como el de las Cuevas de Lascaux o Altamira. Para que pudiera emerger de las paredes de las grutas franco-cantábricas o del Levante español la nueva realidad que cobra vida en ellas, era preciso que, durante miles y miles de años, el hombre afirmara, gracias al trabajo,

un dominio cada vez mayor sobre la materia. Indice elocuente de ese creciente dominio era, en aquellos remotísimos tiempos, su progreso cada vez mayor en la fabricación de instrumentos.

El primer instrumento fabricado por el hombre no era sino un tosco pedazo de silex, violentamente arrancado de su estado natural; justamente por su tosquedad podía adaptarse a muchos fines pero de un modo burdo y primario. El hombre apenas lograba doblegar la resistencia de la materia, y sus fines sólo muy toscamente podían materializarse. Desde el primer y tosco instrumento hasta el buril que exigía mayor esfuerzo al ser construido y más destreza y reflexión al ser utilizado, hubieron de pasar centenares de miles de años. Como todo instrumento es una prolongación de la mano, la aparición de uno nuevo, más perfecto, significó la ampliación y elevación del dominio del hombre sobre la materia, la extensión de las fronteras de la humanización de la naturaleza. A su vez, cada nuevo instrumento contribuyó a que la mano misma del hombre se volviera más fina, más flexible y dócil a la conciencia; en pocas palabras, más humana.

Cuando el hombre dispone ya de un instrumento tan fino, tan humanizado como el buril, capaz de obedecer a los movimientos más delicados y precisos de la mano, está ya en condiciones de trazar las prodigiosas figuras de animales salvajes de las cuevas de Altamira o de construir plásticamente estatuillas como la Venus auriñaciense de Lespugue. Pero, a su vez, para trazar un contorno en el barro o sugerir la profundidad de una superficie plana, el artista prehistórico tuvo que conocer y reconocer previamente las cualidades naturales de los objetos —su color, peso, proporción, dureza, volumen, etc.—; sólo así pudo aprovecharlas eficazmente para dotar al objeto de unas cualidades que no le pertenecían naturalmente, o sea, las que hoy llamamos cualidades estéticas.

La producción y el uso de instrumentos tuvieron primero una significación práctico-utilitaria; pero justamente el tratamiento práctico del material creó las condiciones necesarias para que el hombre prolongara su actividad transformadora más allá de un objetivo meramente utilitario. Ciertamente, en el proceso del trabajo, el hombre debió aprender a juzgar un objeto de acuerdo con su finalidad o función. Para que un objeto se ajustara a ésta, era preciso que el material sufriera una serie de cambios hasta recibir la estructuración más adecuada, es decir, la forma exigida por el fin

o función que el objeto debía cumplir. El descubrimiento de que unos objetos podían cumplir su función mejor que otros, de acuerdo con su forma, con la mejor estructuración del material tuvo una importancia capital para el tránsito del trabajo al arte. El trabajo se convirtió, en definitiva, en un proceso de creación de objetos entre los cuales podía establecerse cierta jerarquía tomando en cuenta su mayor o menor capacidad para satisfacer determinada necesidad humana o para cumplir cierta función; ello implicaba, a su vez, el establecimiento de una jerarquía formal entre diversos objetos y, por tanto, cierta conciencia de la mayor o menor perfección del trabajo realizado. De este modo, el progreso en la fabricación de instrumentos, el conocimiento cada vez mayor de las cualidades del material y la acumulación de experiencias y hábitos de trabajo permitieron que se fuera pasando, en el proceso de creación de objetos útiles, de una forma a otra más perfecta, o sea, de una estructuración adecuada del material a otra más adecuada para el cumplimiento de la función propia del objeto. El logro de una forma más perfecta tenía que ir acompañada necesariamente de cierta conciencia de la propia capacidad creadora aunque sólo fuera la conciencia de haber realizado un trabajo más eficaz o perfecto. Finalmente, esta conciencia de la calidad (o eficacia) del objeto útil creado debió ir acompañada de cierto placer, de cierta satisfacción consigo mismo, que tendría su fuente en la contemplación del objeto en el que se plasmaban sus fuerzas creadoras, es decir, en la asimilación de su contenido humano.

De lo útil a lo estético

El perfeccionamiento sucesivo de la forma del objeto debió conducir a una bifurcación del interés del hombre prehistórico por el producto de su trabajo: interés por su utilidad material, práctica (por la mayor o menor capacidad del objeto para satisfacer una necesidad humana determinada), e interés por su utilidad espiritual (como testimonio objetivo de la capacidad creadora del hombre o realidad humana objetivada). Cuando este segundo interés predomina sobre el primero, la forma del objeto se aprecia, sobre todo, por su correspondencia con su contenido humano, no por su adecuación a una significación práctica. El producto adquiere así un valor que rebasa el meramente utilitario, y en la medida

en que es contemplado desde este mero ángulo y se capta su nuevo valor, suscita en el hombre el placer que hoy llamamos estético. El objeto se valora, entonces, al margen de su valoración consciente utilitaria; cabe decir, *desinteresadamente,* si se tiene en cuenta el interés práctico-material, pero *interesadamente* en cuanto que el objeto interesa justamente porque el hombre ve en él afirmada, y materializada, su potencia creadora.

En este sentido, el trabajo no sólo es mucho más antiguo que el arte, como ha demostrado Plejánov sobre la base de un rico material etnográfico, sino que el trabajo ha hecho posible el arte de crear las condiciones necesarias para llegar a él.[25]

Desbordando las exigencias prácticas, en el seno mismo del

[25] Refiriéndose a las relaciones entre lo estético y lo útil, o entre el arte y el trabajo. Plejánov aduce argumentos convincentes en *Cartas sin dirección* (ed. esp. Moscú 1958) para probar, frente a la tesis opuesta de Bücher, que la elaboración de objetos útiles ha precedido al arte. "... El trabajo es más antiguo que el arte... —dice Plejánov— el hombre considera primero los objetos y los fenómenos desde el punto de vista utilitario y únicamente después adopta ante ellos el punto de vista estético" (op. cit. p. 108). El valor de uso —dice también— precede al valor estético. Plejánov, por tanto, ha visto bien que el trabajo precede al arte, y que el paso de lo estético a lo útil se produce al ser considerado el objeto al margen de toda apreciación consciente utilitaria. Sin embargo, el paso de lo útil a lo estético no reside en un mero cambio de actitud hacia un mismo objeto, sino que tiene un fundamento objetivo. Se requiere, en efecto, cierta estructuración del material, una forma que no se identifica sin más con la forma exigida por su utilidad material, aunque, por otra parte, desde un punto de vista histórico-social, el hombre sólo puede imprimir esta nueva forma a la materia sobre la base de lo ya alcanzado en el trabajo. En pocas palabras, el trabajo no sólo antecede al arte sino que hace posible el arte mismo.

Plejánov no ha captado en toda su riqueza la concepción marxista del trabajo; en parte, por no haber podido conocer los textos correspondientes de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y, en parte, por no haber asimilado el rico contenido filosófico del concepto del trabajo que le ofrecía *El Capital.* De ahí que en la obra citada, al estudiar el arte de los pueblos primitivos, conciba el trabajo exclusivamente como "elaboración de objetos útiles" y el arte como la consideración de esos objetos al margen de un interés práctico utilitario, sin acertar a ver claramente lo que une y separa, a la vez, al arte y al trabajo. Es decir, no ha comprendido cabalmente que el arte, por un lado, prolonga el trabajo en cuanto que éste entronca con la esencia humana, y, por otro, es irreductible a él en cuanto que rebasa esencialmente lo que en el trabajo es capital: su significación práctico-utilitaria.

objeto útil, el artista de los tiempos prehistóricos adorna los huesos de reno o mamut haciendo estrías que se alternan simétricamente, es decir, introduciendo temas decorativos. La transformación de las cualidades naturales del objeto se opera en estos casos por consideraciones que rebasan el punto de vista meramente utilitario. La disposición de las estrías en el objeto útil, conforme a un orden simétrico, no es exigida por el uso del objeto. De este modo, la presencia de un motivo decorativo revela ya cierta autonomía del objeto decorado respecto de su función meramente utilitaria.

Los motivos decorativos, abstractos, estilizados o esquemáticos, se alternan a partir de la fase magdaleniense del paleolítico superior con motivos realistas, figurativos, como las cabezas de caballo en propulsores o bastones perforados. Con el arte paleolítico rupestre (grutas de Lascaux, de Altamira, etc.) la representación de lo real (animales salvajes, en particular) alcanza tal grado de perfección que nos encontramos ante verdaderas obras maestras por la vivacidad, realismo o dinamismo de sus figuras. Estas pinturas rupestres nos muestran hasta qué punto el artista prehistórico domina ya la figuración; pero a esta cumbre sólo pudo ascender recorriendo el largo, penoso y paciente camino abierto por el trabajo humano que habría de llevar al desbordamiento de lo meramente utilitario al insertar motivos geométricos o figurativos en el objeto útil. La abstracción y la figuración se combinan y alternan desde los primeros balbuceos del arte; una y otra debieron dar al hombre prehistórico la conciencia de una creación relativamente autónoma respecto de la utilidad material directa e inmediata.

Ahora bien, fue justamente la figuración la que permitió que el arte se convirtiera en aquellos tiempos tan hostiles para el hombre prehistórico en un instrumento de poder destinado a compensar su debilidad real, material ante la naturaleza. Tras un largo proceso que arranca desde que la mente humana, un tanto al azar, establece una primera asociación entre un accidente rocoso y la cabeza de un animal, o entre la huella de la mano y la mano real, después de pasar, por la conquista de las nociones de unidad, semejanza y diferencia, así como por una elevación de su capacidad de abstracción, de separar en un objeto lo esencial y lo inesencial, el hombre prehistórico llega a trazar figuras que reproducen animales vivientes. El dibujo de un bisonte expresa el conocimiento que el asombrado cazador prehistórico tiene de

este animal. Si el pintor de Altamira modela las formas y dibuja el contorno con una gran exactitud es porque ya se ha elevado considerablemente su capacidad de sintetizar, de abstraer y generalizar. Así, pues, en una fase del desenvolvimiento humano en que el arte y el conocimiento se implican necesariamente, el hombre puede ya trazar figuras que reproducen o duplican la realidad. Pero esta capacidad de reproducir o doblar la realidad da al artista prehistórico cierto poder sobre la realidad misma. El arte sólo ha podido llegar a la espléndida figuración de las pinturas rupestres de Altamira, Lascaux o Dordogne, desbordando la significación práctica de los objetos útiles; ahora bien, es justamente la figuración, asociada con la magia, la que hace posible un arte realista que persigue, ante todo, una finalidad práctica. Tras de haber alcanzado cierta autonomía respecto de la utilidad material, el arte, por conducto de la magia, se pone al servicio de un interés práctico, utilitario: la caza de animales salvajes.

De lo estético a lo útil

Hoy nadie pone en duda la estrecha asociación entre el arte y la magia en el paleolítico superior. Los animales representados en las cuevas de Altamira, por ejemplo, son los mismos que inspiraban temor al cazador prehistórico: bisontes, caballos salvajes, etc. Hay que descartar en este arte rupestre toda intención decorativa, ya que las pinturas aparecen en los rincones más oscuros e inaccesibles de las grutas. No es propiamente un efecto estético lo que se busca sino mágico; se pinta a los animales atravesados por flechas para contribuir así a herir o matar al animal peligroso en la vida real.

El arte se integra —como una técnica peculiar— en la lucha del hombre prehistórico por subsistir, defenderse o procurarse el alimento. Como la técnica material —y justamente para suplir la debilidad de ella— sirve de mediador entre el hombre y la naturaleza. Con la representación pictórica, el pintor cazador pretende anticipar o facilitar lo que materialmente, con sus armas e instrumentos reales, no puede lograr. Su interés, como artista, se concentra en lo mismo que le interesa, como cazador en la vida real; de ahí que pinte, sobre todo, los animales de caza o los que le inspiran temor y que, en cambio, sólo raras veces trace figuras de hombres, plantas o pájaros.

La autonomía relativa de lo estético respecto de lo práctico-utilitario se desvanece al parecer, en este arte prehistórico supeditado a intereses prácticos y sin embargo, tampoco aquí se recubren totalmente lo útil y lo estético. Lo que ocurre es que se ha operado un proceso peculiar en virtud del cual el hombre después de transitar de lo útil a lo estético retorna de nuevo a lo útil; pero en este retorno no se pierde, en modo alguno, lo conquistado, o sea, el modo peculiar, artístico, de afirmarse y objetivarse el hombre que exige, a su vez, cierta autonomía respecto de lo meramente utilitario. En efecto, como señalábamos anteriormente, el proceso de relativa autonomización de lo estético que hemos esbozado más arriba y que arranca de la inserción de motivos abstractos o figurativos en un objeto útil, culmina artísticamente en la esquematización, por un lado, y en la figuración, por otro; una y otra, como ramas de una misma actividad creadora, permiten al artista prehistórico cobrar conciencia de sí mismo, como ser creador. Esta conciencia, es, a su vez, conciencia de poder en medio de un mundo natural hostil cuando, por la vía de la figuración, se siente capaz de duplicar con una nueva realidad la ya existente.

Ahora bien, el modo como el pintor-cazador relaciona ambas realidades se halla determinado por su concepción mágica del mundo, que establece un nivel común de realidad: el animal pintado es para él tan real como el viviente. Pintando un bisonte, el artista de Altamira o de Lascaux dobla la realidad, pero sin salirse de ella. El animal pintado no es tanto una imagen como un doble del animal real. Lo que se pueda hacer al primero —flecharlo, herirlo— se transfiere al segundo; de ahí la utilidad, el poder del arte, como duplicación de la realidad. Pintar una fiera es un modo de dominarla tanto más efectivamente cuanto mejor se le duplique, es decir cuanto más fielmente se reproduzca o refleje lo real. La concepción mágica del mundo exige un arte profundamente realista, pues sólo en la medida en que se asegura la semejanza entre lo vivo y lo pintado se logra el efecto que se desea. La eficacia mágica de la pintura depende de la fidelidad a lo real, pero no al individuo sino al género; para que el efecto que se busca se extienda a todos los ejemplares del mismo género hay que pintar genéricamente. Por ello, su fidelidad es la de un realismo profundo, esencial que implica ya, junto al trazo vigoroso y preciso del dibujo, un alto grado de generalización y abstracción.

Todo lo anterior viene a echar por tierra la teoría de la magia como origen del arte, teoría que ha corrido con buena fortuna desde comienzos de nuestro siglo y que algunos marxistas han acogido favorablemente sin adoptar la correspondiente actitud crítica hacia ella. Lejos de estar en el origen mismo del arte, la magia se entrelaza con él cuando ya ha dejado muy atrás sus balbuceos, cuando el artista prehistórico es ya dueño de una serie de medios expresivos como la figuración, alcanzados a lo largo de milenios y milenios de trabajo humano. El arte se pone al servicio de la magia, es decir, se vuelve útil, sólo después de haber desbordado por la vía de la abstracción y la figuración, la significación estrechamente utilitaria de los objetos del trabajo. Unicamente después de recorrer este largo y duro camino podía surgir el realismo exigido por la magia, y ponerse, desde este nivel, al servicio de una concepción mágica del mundo.

El hombre prehistórico transita así del trabajo al arte, de lo útil a lo estético; después, convertido el arte en una técnica peculiar, dotado de un poder mágico, se integra en el mundo de la producción justamente para suplir la impotencia del trabajo humano y de la técnica material, es decir, el bajo nivel de las fuerzas productivas. Resulta así que sólo cierta autonomía respecto de lo utilitario hace posible alcanzar el nivel estético que permite, a su vez, ese entrelazamiento peculiar de lo estético y lo útil característico del arte mágico. La perfección que alcanza el realismo prehistórico al asociarse con la magia venatoria es posible gracias a que la actividad artística ha alcanzado ya determinada autonomía y el hombre ha cobrado cierta conciencia de sí mismo como ser creador. Por esta razón, aunque el artista rupestre del paleolítico superior se halle al servicio de intereses prácticos, tiene que darse en él cierta conciencia de la perfección con que cumple el encargo mágico-utilitario. Por otra parte, debía ser consciente del fin de su actividad: reproducir fielmente el animal temido para lograr el efecto deseado; debía realizar, asimismo, una serie de tanteos en el curso de los cuales seleccionaría trazos, colores, formas, etc., hasta ver salir de sus manos unas nuevas cualidades —justamente las que nosotros llamamos estéticas— y cuya aparición era obra suya. Pinturas tan perfectas como las de las grutas de Altamira exigían ya cierta sensibilidad y capacidad valorativa, así como un profundo dominio de la técnica pictórica y un elevado conocimiento tanto del material como del objeto representado. Por

todo ello, no se puede afirmar seriamente que fueran fruto del azar. Esas pinturas rupestres debieron exigir, por tanto, una autoconciencia creadora que iría acompañada de cierto placer, suscitado por el reconocimiento de la perfección con que el encargo utilitario era cumplido. De este modo, en el seno mismo del arte, como actividad directamente útil, la autoconciencia creadora del artista prehistórico y el placer estético correlativo, le empujaban a rebasar el marco utilitario del encargo mágico y a asegurar, de nuevo, como en el arte de todos los tiempos, la relativa autonomía de lo estético, sin la cual no podría hablarse propiamente de arte.

Nos hemos detenido en el examen de la hipótesis del origen mágico del arte porque, desde que Salomón Reinach la expuso por primera vez, hace unos sesenta años, no ha hecho sino enturbiar el problema de sus fuentes y fundamentos, dejando en la sombra el problema capital de las relaciones entre el arte y el trabajo. Podemos afirmar, basándonos en todo lo antes expuesto, que la magia no engendra el arte sino que se sirve de él, y que, además, la función mágica-utilitaria, lejos de excluir la naturaleza estética específica del arte, la presupone. La magia pudo servirse del arte porque el hombre, gracias al trabajo, había ya creado las condiciones necesarias para rebasar el marco estrechamente práctico del objeto útil y hacer emerger así, primero, el objeto útil bello y más tarde el objeto fundamental y primariamente bello. Pero a esto último sólo se pudo llegar, en la sociedad dividida en clases, sobre la base de la división social del trabajo en trabajo físico e intelectual. Sólo entonces el arte se constituye en una forma específica de la actividad humana, y el objeto artístico es apreciado por sus cualidades específicas, por su capacidad de expresar y objetivar al hombre una vez que se ha liberado de la utilidad estrecha, unilateral para dejar paso a una utilidad universalmente humana. Justamente, en este terreno, el arte se asemeja al trabajo, por su carácter creador, y se revela esa hermandad originaria que es patente, como hemos visto, en el alba de la creación artística.

Sentidos humanos y objetos humanos

Transformando la naturaleza exterior, el hombre ha hecho con ella un mundo a su medida, un mundo humano, y ha

añadido así lo humano a la naturaleza. Pero también ha tenido que transformarse a sí mismo, pues tampoco en su propia naturaleza lo humano estaba dado de por sí. "Ni la naturaleza —objetivamente— ni la naturaleza subjetivamente existe de un modo inmediatamente adecuado al ser *humano*."[26] Por tanto, el hombre ha tenido que adecuar a su humanidad esta doble naturaleza —exterior e interior, objetiva y subjetiva—, pero en la medida en que adecúa lo natural a lo humano, y se remonta sobre la mera naturaleza, el hombre se forja, se crea a sí mismo como ser humano. Es justamente el trabajo lo que le ha permitido elevarse sobre la naturaleza objetiva al crear un mundo de objetos humanizados, y, a la vez, remontarse sobre su propia naturaleza subjetiva, sobre lo que tiene de ser natural, y crearse así una subjetividad humana. Los sentidos del hombre han tenido también que humanizarse, pues lo humano es siempre una conquista sobre la naturaleza y no algo dado inmediatamente. "... Ni los objetos *humanos* son los objetos naturales tal y como directamente se ofrecen, ni el sentido *humano*, tal y como es de un modo inmediato, es sensoriedad *humana*...".[27] Ello significa que también los sentidos dejan de ser meramente naturales, biológicos, y se vuelven humanos. Los sentidos del animal son pura y simplemente medios del organismo para asegurar su existencia física. Los sentidos del animal como toda la vida animal están al servicio de lo inmediato. No conoce la distancia entre la necesidad y el objeto, y sus sentidos están destinados a asegurar el tránsito directo e inmediato entre la necesidad que exige su satisfacción inmediata y el objeto llamado a satisfacerla. El animal solo ve u oye propiamente el objeto bajo el imperio de la necesidad inmediata. La necesidad lanza al animal hacia el objeto, y sus sentidos tienden a facilitar este hundimiento del animal en él. El ojo animal no está hecho para contemplar el objeto. Para que el ojo pueda contemplarlo, es preciso que se establezca cierta distancia entre la necesidad y el objeto; pero, a su vez, para que este distanciamiento sea posible es preciso que el hombre se libere del reino de la necesidad inmediata, física, meramente natural. Para que un hombre pueda contemplar un objeto, juzgarlo, compararlo o transformarlo, se requiere que se haya liberado de la necesidad imperiosa, vi-

[26] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 117.
[27] Ibid.

al, que impide toda distancia entre sujeto y objeto. El hambriento sólo satisface su necesidad hundiéndose en el objeto, devorándolo; la contemplación —y la relación estética que tiene en ella su punto de partida— sólo es posible a partir de una separación sujeto-objeto en virtud del carácter específicamente humano de la necesidad que se satisface con él. El sujeto solo puede contemplar, transformar y gozar humanamente del objeto en la medida en que no se deja absorber o esclavizar por él. Pero la humanización de los sentidos es correlativa de la humanización del objeto. Los sentidos humanos se afirman como tales por su relación con los correspondientes objetos humanos o humanizados. "El ojo se ha convertido en ojo *humano*, del mismo modo que su *objeto* se ha convertido en un objeto social, *humano*, procedente del hombre y para el hombre."[28] El ojo animal se ha vuelto humano justamente al liberarse de su inmediatez natural; pero, a su vez, el objeto puede ser objeto del ojo humano porque tiene una significación humana, porque es objeto humanizado, porque en él se objetiva y despliega el hombre. Hay una correlación entre el carácter humano del sentido y el sentido humano del objeto. "Sólo puedo comportarme, en la práctica, humanamente ante la cosa siempre y cuando que ésta, a su vez, se comporte humanamente ante el hombre."[29] Aunque los sentidos humanos supongan necesariamente los órganos sensoriales que, por su estructura y funcionamiento, constituyen su fundamento natural, biológico, se distinguen por su carácter social. No han surgido como resultado de un desarrollo biológico, natural, aunque lo presupongan como condición necesaria, pero no suficiente, sino, ante todo, como fruto del desenvolvimiento histórico-social del hombre, de la creación de un mundo objetivo y, a su vez, de la autocreación del hombre mediante el trabajo. "La *formación* de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior."[30] Y este proceso de formación de los sentidos como sentidos humanos es inseparable del proceso de formación o creación de objetos humanos. La riqueza humana de un objeto sólo tiene sentido para un sentido humanamente rico, pero, a la vez, "es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los senti-

28 C. Marx, *Manuscritos*..., p. 86.
29 Ibid., p. 86 (Nota).
30 Ibid., p. 87.

dos subjetivos *del hombre*, el ojo musical, el ojo capaz de captar la belleza..."[31]

La sensibilidad estética

De aquí se deduce el elevado papel que Marx concede a la sensibilidad humana, en general, y, en particular, a la sensibilidad estética. En cuanto que el sentido humano de los objetos sólo existe para los sentidos humanos ("...la más bella de las músicas *carece* de sentido y de objeto para el oído no musical..."[32]) los sentidos son medio de afirmación del hombre en el mundo objetivo y medios de autoconocimiento. Ello es lo que quiere decir Marx al afirmar que "los *sentidos* se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos."[33] Subraya así, a diferencia de Hegel, que el hombre no se afirma sólo como ser pensante, sino con todos los sentidos. Son tan humanos como el pensamiento, pero esta humanidad de los sentidos es, como todo lo propiamente humano, una conquista. "...Es necesaria la objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, lo mismo para convertir en *humano* el *sentido* del hombre como para crear el *sentido humano* adecuado a toda la riqueza de la esencia humana y natural."[34]

La sensibilidad estética surge en este proceso de afirmación del ser humano. El sentido estético aparece cuando la sensibilidad humana se ha enriquecido a tal grado que el objeto es, primaria y esencialmente, realidad humana, "realidad de las fuerzas esenciales humanas." Las cualidades de los objetos son percibidas como cualidades estéticas cuando se captan sin una significación utilitaria directa, o sea, como expresión de la esencia del hombre mismo. La creación artística y, en general, la relación estética con las cosas es fruto de toda la historia de la humanidad y, a su vez, es una de las formas más elevadas de afirmarse el hombre en el mundo objetivo. Ha sido justamente la actividad práctica de los hombres la que ha creado las condiciones necesarias para elevar el grado de humanización de las cosas y de los sentidos hasta el nivel exigido por la relación estética. Creando nuevos objetos, des-

[31] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 86.
[32] Ibid., pp. 86-87.
[33] Ibid., p. 87.
[34] Ibid.

cubriendo nuevas propiedades y cualidades de ellos, y nuevas relaciones entre las cosas, el hombre ha extendido considerablemente, gracias a su actividad práctica, material, el horizonte de los sentidos y ha enriquecido y elevado la conciencia sensible hasta el punto de convertirse en expresión de las fuerzas esenciales del ser humano. La sensibilidad estética es, por un lado, una forma específica de la sensibilidad humana, y, por otro, es una forma superior de ella, en cuanto que expresa en toda su riqueza y plenitud la verdadera relación humana con el objeto como confirmación de las fuerzas esencialmente humanas en él objetivadas. La sensibilidad estética nos pone en relación con objetos que expresan un determinado contenido humano a través de su forma concreto-sensible. Estos objetos estéticos son, ante todo, los que el hombre mismo crea, estructurando en cierto modo una materia dada, para dotarla de una expresividad humana que de por sí no tiene. Pero, gracias a su sensibilidad estética, el hombre puede humanizar también una naturaleza que él no ha transformado materialmente, y dotarla de una nueva significación integrándola en su mundo. La naturaleza de por sí carece de valor estético; tiene que ser humanizada. El hombre ha de desplegarse en ella para que se vuelva expresiva. De este modo, a través de sus cualidades propias, meramente naturales, la naturaleza es puesta en estado humano, es decir, estético. Ahora bien, la relación estética con la naturaleza, y la aparición correspondiente de lo bello natural, es fruto de un largo proceso histórico social que está vinculado al creciente proceso de humanización de la naturaleza por el hombre. Para el hombre primitivo los fenómenos naturales que le sobrecogían y hostilizaban su existencia, no podían ser bellos; la naturaleza se alzaba ante él como un poder extraño y terrible que no podía integrar en su existencia. El sentimiento estético de la naturaleza sólo surge después de siglos de trabajo humano, en el curso de los cuales el hombre se ha ido afirmando frente a ella. Propiamente una actitud estética hacia la naturaleza solo puede darse cuando el hombre ve en ésta confirmadas sus fuerzas esenciales, es decir, cuando ha logrado humanizarla, ponerla a su servicio, integrarla en su mundo como naturaleza humanizada. No es casual, por todo ello, que la relación estética con la naturaleza comience a darse, particularmente, desde el Renacimiento.

No hay, pues, lo bello natural en sí, sino en relación con el hombre. Los fenómenos naturales sólo se vuelven estéticos

cuando adquieren una significación social, humana, pero, por otra parte, lo bello natural no es algo arbitrario o caprichoso; exige un sustrato material, cierta estructuración de las propiedades sensibles, naturales, sin cuyo soporte no podría darse la significación humana, social, estética.

La sensibilidad estética requiere, asimismo, la afirmación del ser humano frente a la necesidad física inmediata o frente al estrecho utilitarismo, pues sólo así puede tener sentido para el hombre el objeto estético. "El hombre angustiado y en la penuria no tiene el menor sentido para el más bello de los espectáculos; el tratante en minerales sólo ve el valor mercantilista, pero no la belleza ni la naturaleza peculiar de los minerales en que trafica..."[36] Ya vimos anteriormente cómo la necesidad inmediata, justamente por su inmediatez natural, impide que el sujeto, devorado por el objeto, pueda situarse ante él en la actitud contemplativa que requiere la relación estética. La necesidad inmediata, como tosca necesidad práctica, aprisiona y estrecha sus sentidos cerrándoles las vías de acceso a la riqueza humana objetivada, que, a su vez, es inseparable de su riqueza concreto-sensible. En la relación estética, el sujeto se enfrenta al objeto con la totalidad de su riqueza humana —no sólo sensiblemente, sino también intelectiva y afectivamente—. A su vez, el objeto se presenta como un todo concreto-sensible que se ofrece a nuestros sentidos, pero con una significación ideológica y afectiva, es decir, como realidad concreta humana. Marx destaca con toda razón, en la cita anterior, la imposibilidad de entrar en una relación estética con un objeto —un mineral— cuando se le capta por su valor mercantil, es decir, por algo que abstraemos de su totalidad, dejando fuera al objeto como un todo concreto-sensible y la riqueza humana objetivada en él. Fuera de sus formas concreto-sensibles y de su contenido humano no existe el objeto estético; a su vez, el sujeto sólo puede entrar en relación cuando el hombre se sitúa ante él sensiblemente y con toda su riqueza humana desplegada. Objeto y sujeto se correlacionan en la relación estética; el primero sólo tiene sentido para el hombre cuando no se enfrenta a él abstractamente, sino con toda su riqueza concreta humana; el sujeto sólo puede encontrar su objeto, en la relación estética, cuando se presenta ante él como un objeto concreto y cargado todo él de significación humana.

[36] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 87.

Particularización de la sensibilidad estética

En virtud de esta correlación la sensibilidad estética se particulariza, al particularizarse los dos términos de ella: el objeto humanizado y el sentido por medio del cual se capta su riqueza humana. El modo como el hombre se apropia, en la relación estética, el objeto en que se objetiva a sí mismo, depende tanto de su disposición subjetiva, o sentido, como del objeto. La relación estética queda así particularizada o determinada; hay así una relación pictórica, musical, etc. Las diversas formas del arte obedecen a la diversidad de los términos de la relación: sentido y objeto. Cada sentido, tiene su objeto; cada objeto, su sentido. Por ello, entre las artes particulares hay límites —impuestos por la particularidad de los términos de esta relación dialéctica— que no se pueden transgredir impunemente. Cuando se intenta hacer de la pintura un arte que no corresponde a su sentido ni al objeto de éste, por ejemplo, cuando se pretende que la pintura se asemeje a la música, se olvida que la música y la pintura son dos modos peculiares e irreductibles de objetivar el hombre sus fuerzas esenciales, impuestos por la peculiaridad del sentido y del objeto. Veamos lo que dice, a este respecto, el propio Marx. Los objetos en que el hombre se objetiva son sus objetos, su realidad humana; ahora bien, "cómo se conviertan estos objetos en suyos dependerá de la *naturaleza* del *objeto* y de la naturaleza de la *fuerza esencial* a tono *con ella,* pues es precisamente la *determinabilidad* de esta relación la que constituye el modo especial y real de la afirmación. El *ojo* adquiere un objeto distinto del objeto del *oído,* y el objeto del primero *es* otro que el del segundo."[36] En consecuencia, la manera como se afirma el hombre en el mundo objetivo mediante la creación artística y el modo peculiar de apropiarse el objeto estético, es decir, el modo de gozarlo o consumirlo, se hallan enmarcados —sin que se pueda saltar arbitrariamente este marco— por la peculiaridad del sentido correspondiente, como sentido humano, social, y del objeto, como objeto humano que no se reduce al objeto material, físico en que se da.

[36] C. Marx, *Manuscritos...,* p. 86.

Carácter social de la relación estética

Los dos términos de esta relación —sentido y objeto— lo son en una relación social. Los sentidos humanos se han formado como tales histórica y socialmente, y en este proceso de humanización de los sentidos el ojo y el oído se han convertido en sentidos estéticos; los objetos estéticos —naturales o artísticos— poseen un contenido humano que se ha ido enriqueciendo en el curso del desenvolvimiento histórico-social de la humanidad. Pero la relación estética no sólo tiene un carácter social por su origen y desarrollo, sino porque el sujeto de esta relación es un hombre social y el objeto —por su contenido humano, social— sólo tiene sentido para este hombre social. El hombre es sujeto de la relación estética.

Este sujeto es el hombre como ser social, es decir, como individuo que entra en relación con la naturaleza y consigo mismo a través de otros hombres. Sólo en la sociedad la naturaleza es humanizada por el hombre y se convierte en realidad de sus fuerzas humanas, en objetivación de su esencia humana, en objeto humano. Y sólo en la sociedad el hombre es un "ser natural humano"; vale decir, es el sujeto que corresponde al objeto humano. Incluso en la relación más singular, en su aparente repliegue absoluto sobre sí mismo, en la soledad, el hombre está en relación con los demás. Por ello dice Marx que "el individuo *es* el ente *social*".[37]

Así, pues, en la producción general y, en esa producción particular que surge en cierta fase del desarrollo de la sociedad como creación "con arreglo a las leyes de la belleza,"[38] la relación entre sujeto y objeto es una relación social, en la cual el sujeto existe para el objeto y éste para el sujeto. Y lo que los mantiene unidos es justamente su carácter social. Este carácter social de la relación determina el modo humano de enfrentarse al objeto, en una actitud libre, creadora y consciente, que hace que el hombre, en la medida en que se apropia el objeto, se siente libre, independiente ante él. "El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para *él*, en objeto *humano* u hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto *social* y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en este objeto."[39]

[37] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 68.
[38] Ibid., p. 84.
[39] Ibid., p. 86.

Es preciso, pues, que la socialidad esté tanto en el objeto como en el sujeto. Si la relación estética exige un sentido social, humano ("...el ojo *del hombre* disfruta de otro modo que el ojo tosco, el *oído* del hombre de otro modo que el oído tosco, etc...."[40]) para que el hombre no se pierda en el objeto, esta relación exige, a su vez, que el hombre reconozca el carácter social, humano, tanto en el objeto como en sí mismo. En la relación estética, por ello, el hombre —ser social, por esencia— se afirma en toda su riqueza.

La actividad del artista como trabajo creador y libre

El artista es el hombre que crea objetos conforme a las leyes de la belleza, o sea, transformando una materia para imprimirle una forma y desplegar así, en un objeto concreto-sensible, su esencia humana.

Es un hombre rico, no en el sentido material, único admisible para la economía política moderna, sino como ser social que se siente impulsado a desplegar su esencia. Si el hombre se ha creado a sí mismo afirmándose en el mundo objetivo mediante el trabajo, su potencia de expresión y objetivación, será la medida de su riqueza. "El hombre en el que su propia realización existe como necesidad interior, como *necesidad*".[41]

El hombre se apropia la riqueza de su ser, de su naturaleza, apropiándose la naturaleza. Pero sólo puede apropiársela contrayendo determinadas relaciones con los demás, en el marco de determinadas relaciones de producción, como dirá Marx en sus trabajos posteriores. En estas relaciones, en su forma capitalista, se invierte por completo el sentido del trabajo humano. En vez de afirmarse en él, se pierde, se enajena su esencia. En vez de humanizarse, se deshumaniza. "A medida que se *valoriza* el mundo de las cosas se *desvaloriza*, en razón directa, el mundo de los hombres."[42] Cuanto más pone en el trabajo, cuanto más se objetiva, más pierde, más se enajena su ser, más extraño es para él el mundo que él mismo ha creado con su trabajo, tanto más poderoso y rico se vuelve este mundo exterior y tanto más impotente y pobre se torna su mundo interior. En virtud de la enajenación, la relación humana fundamental —el trabajo—, la que defi-

[40] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 86
[41] Ibid., p. 89.
[42] Ibid., p. 63.

ne al hombre, la que lo humaniza y hace de él un ser consciente y libre, desposee al trabajador de su esencia humana. "La producción no produce al hombre solamente como una *mercancía, la mercancía-hombre,* el hombre en función de *mercancía,* sino que lo produce, además, precisamente en esa función, como un ser *deshumanizado* tanto *espiritual* cuanto físicamente."[43]

El trabajo es en su origen una actividad libre; el hombre sólo puede producir cuando se libera de la necesidad física, pero ahora el trabajo se le impone como algo exterior que no puede rehuir, puesto que es el único medio de que dispone para asegurar su subsistencia física. Es un trabajo impuesto, forzado, exterior al obrero, que ya no satisface una necesidad interior, específicamente humana de afirmarse en el mundo objetivo. Su "exterioridad" se manifiesta "en que el trabajo es algo *externo* al obrero, es decir, algo que no forma parte de su esencia, en que, por tanto, el obrero no se afirma, sino que se niega en su trabajo..."[44] En el trabajo enajenado, no se encuentra en su estado propiamente humano; el obrero no es él, como ser humano: exterioridad radical entre lo que debe hallarse en una relación indisoluble, interna: el trabajo y la esencia del hombre. "...La exterioridad del trabajo para el obrero se revela en el hecho de que no es algo propio suyo, sino de otro, de que no le pertenece a él y de que él mismo, en el trabajo, no se pertenece a sí mismo, sino pertenece a otro."[45]

El artista tiende a realizar plenamente la objetivación del ser humano. Como hombre rico que es, trata de desplegar su riqueza en un objeto concreto-sensible por una "exigencia interior", por una necesidad interna. Su actividad prolonga y eleva aún más la esencia del trabajo humano, que se realiza siempre en el marco de la utilidad material que han de satisfacer los productos del trabajo. En el trabajo enajenado, esta actividad humana deja de ser la actividad en la que el hombre afirma su ser, se expresa y se reconoce a sí mismo, para quedar vinculada principalmente a su utilidad material.

La actividad del artista tiende a realizar precisamente esa afirmación de la esencia frustrada en el trabajo enajenado

[43] C. Marx, *Manuscritos...,* p. 73.
[44] Ibid., p. 65.
[45] Ibid., p. 66.

y que incluso cuando el trabajo humano tiene un carácter positivo para el trabajador, aparece limitada por las exigencias de su utilidad material. Pero el trabajo artístico puede responder, fundamentalmente, a la búsqueda de una utilidad material sin negar lo que constituye el verdadero fin de su actividad: expresar las "fuerzas esenciales" del ser humano. De ahí que el artista no pueda producir respondiendo a una necesidad exterior, convirtiendo su actividad en una actividad que le sea extraña, impuesta desde fuera, ya que entonces no satisface su necesidad interior de desplegar su riqueza humana; su actividad deja de ser un fin para convertirse en medio. Pero sólo cuando el artista crea libremente —es decir, respondiendo a una necesidad interior— puede encaminar su actividad al verdadero fin del arte: afirmar la esencia humana en un objeto concreto-senisble.

Enajenación y trabajo artístico

En la sociedad capitalista, la obra de arte es "productiva" cuando se destina al mercado, cuando se somete a las exigencias de éste, a las fluctuaciones de la oferta y la demanda. Y como no existe una medida objetiva que permita determinar el valor de esta mercancía peculiar,[48] el artista queda sujeto a los gustos, preferencias, ideas y concepciones estéticas de quienes influyen decisivamente en el mercado. En tanto que produce obras de arte destinadas al mercado que las absorbe, el artista no puede dejar de atender a las exigencias de éste, que afectan en ocasiones tanto al contenido como a la forma de la obra de arte, con lo cual se limita a sí mismo, y con frecuencia niega sus posibilidades creadoras, su individualidad.

Se produce así una especie de enajenación, ya que se desnaturaliza la esencia del trabajo artístico. El artista no se reconoce plenamente en su producto, pues todo lo que crea

[48] "... Lo que determina la *magnitud de valor* de un objeto no es más que la *cantidad de trabajo socialmente necesario*, o sea el *tiempo* de trabajo socialmente necesario para su producción." (C. Marx, *El Capital*, ed. cit. t. I., p. 7.)

Ahora bien, la obra de arte no puede ser reducida al tiempo de trabajo socialmente necesario invertido en su creación. Falta de esta determinación objetiva, su valor de cambio solamente puede establecerse por una categoría tan subjetiva y superficial como es el precio, fijado de acuerdo con las preferencias del público burgués.

respondiendo a una necesidad exterior es extraño, ajeno a él. Esta extrañeza es total, cuando invirtiéndose radicalmente el sentido de la creación artística —expresar, afirmar, objetivar al hombre en un objeto concreto-sensible—, esta actividad deja de ser fin para convertirse en medio para subsistir. En la mercancía pura y simple la utilidad material es forzosa, ya que está destinada a satisfacer una necesidad material y, por tanto, sólo en el marco de ella, puede afirmarse, objetivarse, el ser humano y reconocerse a sí mismo. Pero en la obra de arte, el predominio de la utilidad material niega la esencia misma de la obra de arte, ya que a diferencia de la mercancía simple no tiene como fin primordial satisfacer determinada necesidad del hombre, sino su necesidad general de expresión y afirmación en el mundo objetivo.

Así, pues, se niega la libertad de creación, ya que ésta sólo se despliega cuando el artista encamina su actividad hacia ese fin, satisfaciendo una necesidad interior, no las necesidades exteriores que derivan de la degradación de la obra de arte a la condición de mercancía, es decir, de objeto de compra y venta. En una sociedad en la que la obra de arte puede descender a la categoría de mercancía, el arte se enajena también, se empobrece o pierde su esencia. Al señalar en los *Manuscritos* que, bajo el régimen de la propiedad privada capitalista, el arte cae "bajo la ley general de la producción", Marx alude claramente a esta degradación de la creación artística, con lo cual sienta las bases de la tesis que expresará abiertamente en sus trabajos posteriores al señalar la contradicción entre arte y capitalismo, entre producción mercantil y libertad de creación.

Pero incluso bajo el capitalismo el artista trata de escapar a la enajenación porque un arte enajenado es la negación misma del arte. El artista no se resigna a sucumbir a ella convirtiéndose él también en un trabajador asalariado. Al convertir la obra de arte en mercancía, el fin en sí —necesidad interior de expresarse, de afirmar su esencia humana, social, al imprimir a una materia determinada forma— se convierte en medio de subsistencia y el artista deja de crear libremente, pues sólo puede crear así cuando despliega la riqueza de su ser frente a la necesidad exterior, satisfaciendo su necesidad interior como ser social. El artista tiende a superar la enajenación que invierte el sentido de la creación artística, y por tanto el de su propia existencia. Busca soluciones para poder escapar a la enajenación, negándose a que

su obra se someta al destino de toda mercancía, y trata así de conquistar su libertad al precio de terribles privaciones. Pero la fuente de la enajenación que amenaza también al arte está fuera; es, ante todo, una enajenación económico-social; por tanto, de acuerdo con Marx, sólo un cambio en las relaciones sociales, puede hacer que el trabajo del hombre recobre su verdadero sentido humano y que el arte sea el medio de satisfacer una alta necesidad espiritual y no simple medio de subsistencia material, física. De ahí que la salvación del arte esté, en definitiva, no en el arte mismo, sino en la transformación revolucionaria de las relaciones económico-sociales que hacen posible la degradación de la producción artística al caer bajo la ley general de la producción mercantil capilista.[47]

La esencia de lo estético

Podemos resumir las ideas estéticas fundamentales de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx en los siguientes términos:

a) Existe una relación peculiar entre el sujeto y el objeto (creación "conforme a las leyes de belleza" o "asimilación artística de la realidad") en la cual el sujeto transforma al objeto, imprimiendo determinada forma a una materia dada. El resultado es un nuevo objeto —el objeto estético—, en el que se objetiva o despliega la riqueza humana del sujeto.

b) Esta relación entre sujeto y objeto —relación estética— tiene un carácter social; se desarrolla sobre una base histórico-social en el proceso de humanización de la naturaleza, mediante el trabajo, y de objetivación del ser humano.

c) La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible. Al liberarse de la utilidad material, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel

[47] Marx no habla explícitamente en los *Manuscritos* de una enajenación artística, pero al señalar la transformación de la obra de arte en mercancía en el marco de las relaciones sociales capitalistas, queda despejado el camino para una interpretación como la que hemos esbozado aquí, interpretación que, por otra parte, concuerda, a nuestro modo de ver, con la trayectoria posterior de su pensamiento y especialmente con el desarrollo que recibirá su teoría de la enajenación en *El Capital* como "fetichismo de la mercancía".

superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos.

d) La relación estética del hombre con la realidad, en cuanto relación social, no sólo crea el objeto sino también el sujeto. El objeto estético sólo existe en su esencia humana, estética, para el hombre social.

e) El arte se enajena cuando cae bajo la ley general de la producción mercantil capitalista, es decir, cuando la obra de arte se transforma en mercancía.

Partiendo de estas tesis, podemos abordar el problema de la esencia de lo estético y de lo bello en particular para establecer la diferencia fundamental entre las ideas estéticas de Marx, contenidas en sus *Manuscritos* de 1844, y las concepciones estéticas idealistas y materialistas premarxistas. A riesgo de generalizar, podemos reducir a tres las soluciones dadas al problema estético fundamental de la esencia de lo estético.

1) Lo estético como propiedad o manifestación de un ser espiritual universal (Idea en Platón, Dios en Plotino, Idea Absoluta en Hegel, etc.) Se admite la objetividad de lo bello en un sentido idealista y se niega el papel de lo material como fuente o condición necesaria de lo bello. Lo bello es trascendente al hombre.

2) Lo estético como creación de nuestra conciencia, ya genérica o individual, independientemente de las propiedades de los objetos. Se niega cualquier objetividad de lo bello, ya que la belleza no es sino un producto de su actividad subjetiva, entendida ésta en un sentido idealista. (Estética de la "proyección sentimental", etc.)

3) Lo estético —lo bello en particular— como modo de ser en las cosas mismas, que se halla en ciertas cualidades formales —simetría, proporción, ritmo, "sección de oro", etcétera—. La belleza reside en los objetos, independientemente de sus relaciones con el hombre (estética de la imitación, Spinoza, Lessing, etc., materialistas premarxistas: Diderot, Chernishevski, etc.)

Así, pues, la esencia de lo estético se ve, por tanto, en un mundo ideal, en el sujeto o en los objetos en sí. Partiendo de las tesis de los *Manuscritos* se llega a una solución radicalmente distinta de las anteriores.

Frente a las concepciones que sostienen la trascendencia

ideal de estético, subrayamos su carácter humano, pues si el hombre hace emerger lo estético de las cosas mismas, en una actividad práctica material, imprimiendo a lo natural determinada forma con el fin de expresar un contenido espiritual, humano, lo bello no puede existir al margen del hombre. Y este carácter humano no sólo lo determina el origen humano del arte, sino también lo bello natural en cuanto sólo existe en una naturaleza humanizada. La belleza no es atributo de un ser universal, sino que se da por el hombre tanto en los objetos artísticos como en seres de la naturaleza. Por otra parte, en cuanto objeto social, humano, el objeto estético sólo revela su esencia al hombre, sólo existe para él, en cuanto "ser natural humano", es decir, como hombre social.

Frente a las concepciones que subrayan la dependencia de lo estético respecto del hombre a la vez que niegan su objetividad (lo estético como creación o proyección del sujeto), subrayaremos que lo estético sólo se da en la dialéctica del sujeto y del objeto y que, por tanto, no puede ser deducido de las propiedades de la conciencia humana, de cierta estructura de ella, de la psique o de determinada constitución biológica del sujeto. La conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado, innato o biológico, sino que surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo, en una relación peculiar en la que el objeto sólo existe para el objeto y éste para el sujeto. Por otra parte, el objeto estético no se reduce al sujeto, sino que existe independientemente de la percepción o del juicio subjetivos. Existe fuera de la relación psíquica, perceptiva con el objeto, pero no al margen de la relación del hombre social con la realidad. No es una propiedad del sujeto, sino del objeto, y no de cualquier objeto, sino de un objeto subjetivizado, humanizado. Lo estético es objetivo en cuanto no depende de la percepción, juicio o representación de un sujeto o de muchos sujetos, pero sólo existe para el hombre en cuanto ser social. Existe al margen del sujeto individual, pero no al margen de la relación entre sujeto y objeto, como relación social. Tiene una realidad peculiar que no es mera proyección del sujeto: es una realidad humana, social. Su origen social, humano no excluye cierta objetividad. Lo estético se manifiesta siempre a través de una forma que es siempre objetiva. Y el contenido espiritual que

el sujeto vierte en ella sólo existe estéticamente, en cuanto se materializa, se objetiva de un modo concreto-sensible. Pero el objeto estético tiene una realidad peculiar que no se deja disolver en las percepciones, juicios o representaciones que recaen sobre él. Su objetividad no implica independencia respecto del hombre social. Una es la objetividad del mármol de que está hecha la estatua —objetividad física que implica independencia respecto de todo sujeto— y otra la objetividad de la estatua como realidad estética, cuya forma y cuyo contenido no existen al margen del hombre social. Lo estético abraza la condición física de la estatua sin reducirse a ella. Cierto es que tiene por soporte esta realidad física a la que trasciende y sin la cual no podría sostenerse. Lo físico, el mármol, está en ella superado, absorbido, pero está ahí como condición necesaria aunque no suficiente. Destruida físicamente, la estatua lo sería también como realidad estética. Lo estético no se reduce a lo físico, pero no puede prescindir de él, pues la cualidad estética se da siempre como cualidad natural humanizada, es decir, trascendida, cargada de una significación humana, siendo al mismo tiempo concreto-sensible.

Veamos ahora el tercer tipo de concepciones de lo estético. La realidad sería no ya el soporte de la belleza, sino la belleza misma. Lo estético estaría en el objeto en sí. La belleza se reduciría a ciertas propiedades del objeto, a cierta estructura o disposición de sus partes: proporción, simetría, "línea de la belleza" de Hogarth, "sección de oro", etc. Todos estos elementos estéticos tienen un carácter formal: se refieren a la forma de los objetos reales. Se dan en unos objetos bellos y en otros no. La simetría es clásica, pero no barroca. Si se aceptan en un caso como criterio estético, habremos de descalificar estéticamente a las obras en que no aparecen. El problema desaparece si esos elementos formales se ven en función de un contenido espiritual. Sólo así adquieren sentido, desde el punto de vista estético, la proporción clásica y la desproporción barroca. Esto nos permite concluir que el objeto de por sí, y por tanto sus elementos formales, si no se le humaniza, es decir, si no se le carga de un contenido espiritual, no asciende hasta lo bello. La naturaleza de por sí, al margen de toda humanización, queda también al margen de lo estético. La naturaleza de por sí no necesita ser bella; es el

hombre quien necesita su belleza para expresarse, para objetivarse, para reconocerse a sí mismo en ella.

Se comete una verdadera transgresión de límites cuando se quiere ver la realidad estética en la realidad natural, física, que la soporta y sin la cual no puede existir. Pero la realidad física de por sí necesita ser superada, transformada, humanizada para que tenga un valor estético. Este valor lo tiene cuando deja de ser una realidad en sí para integrarse en un mundo de significaciones humanas.

El valor estético

El valor estético no se determina por las propiedades físicas o naturales del objeto, sino por su contenido humano, social. Como otros valores, exige un sustrato material o natural, pero no depende exclusivamente de este sustrato. Supone al hombre social y no existe al margen o independientemente de él.

Marx subraya el carácter humano y social del valor estético por la relación humana y social, a la vez, que entraña. La belleza, dice, no descansa precisamente en una relación natural, independiente del conocimiento y la voluntad de los individuos, y subrayando el carácter humano y social de la belleza, su relación con el hombre, afirma que esta relación es su producto, un producto histórico.[48]

El carácter humano, histórico-social del valor estético se pone de relieve, asimismo, si establecemos cierta analogía entre él y el valor económico que Marx estudia con toda profundidad y precisión en *El Capital*. El valor económico de un objeto, de una mercancía no existe en sí y por sí, sino en su relación con el hombre. El objeto tiene un valor de uso en cuanto satisface determinada necesidad y, en ciertas condiciones histórico-sociales en las que rige la propiedad privada sobre los medios de producción, posee un valor de cambio. Aunque uno y otro valor se diferencien fundamentalmente de acuerdo con los análisis de Marx, tienen de común que no existen como propiedades o cualidades de un objeto natural sino solamente por su relación con el hombre. Esto es evidente por lo que toca al valor de uso de una mercancía;

[48] *Archivos de Marx y Engels*. Ed. rusa, 1935, t. IV, p. 97.

de acuerdo con él una cosa vale cuando posee determinadas propiedades —existentes como propiedades naturales o creadas por el trabajo humano— que satisfacen determinada necesidad. En un objeto natural útil las propiedades naturales existen fuera y al margen del hombre, o sea, aunque no satisfagan ninguna necesidad humana. Su utilidad, su valor de uso, sólo existe cuando el objeto es objeto *para* el hombre. Las propiedades sólo son valiosas cuando satisfacen una necesidad humana; por tanto, únicamente valen para el hombre, en la sociedad humana. La utilidad o valor del objeto no se da en el objeto en sí; es decir, no se confunde con sus propiedades naturales o físicas. Pero, por otra parte, el valor de uso que requiere necesariamente la presencia del hombre, su relación con él, no puede darse sin esas propiedades naturales o físicas. El valor de uso de la mercancía no "flota en el aire", como dice Marx, sino que "reside en el cuerpo de la mercancía", pero reside sólo para el hombre; por tanto, sólo existe en un mundo humano.

El carácter social del valor se presenta, con otras características, en el valor de cambio. Mientras que el valor de uso reside "inmediatamente" en la cosa, pero con una inmediatez que exige, a su vez cierta relación, entre la cosa y el hombre, el valor de cambio reclama cierto tipo de relaciones de hombre a hombre —ciertas relaciones de producción— sin las cuales el valor de uso de la cosa no se transforma en valor de cambio. En estas relaciones el valor de cambio es la expresión del trabajo abstracto contenido en la mercancía, gracias al cual unas mercancías pueden ser equiparadas —vendidas y compradas— en el mercado. El valor aquí —y con mayor razón en el valor de uso— no se determina por las propiedades naturales o creadas de las cosas, sino por las relaciones sociales que se plasman en ellas.

Pero, en uno y otro caso, tanto en el valor de uso como en el de cambio, el valor, que no existe independientemente de las cosas sino en una relación peculiar entre el hombre y ellas, así como entre los propios hombres, muestra cierta objetividad o independencia frente a los individuos ya que se ha constituido independientemente de la voluntad de ellos y de su actitud personal, pero, en cambio, no puede decirse que haya existido antes o al margen del hombre social.

Hasta aquí la analogía. No podemos llevarla más allá con

respecto al valor de cambio, aunque esta analogía es más estrecha con relación al valor de uso, ya que lo estético satisface, como lo útil, una necesidad humana, a saber: una necesidad humana de objetivación, expresión y comunicación. En este sentido, como ya hemos señalado, el objeto estético tiene también una utilidad —humana, universal— que no se identifica con su utilidad en sentido estrecho y material.

La objetividad de lo estético

La comparación del valor estético con los valores económicos (de uso y cambio) nos permite establecer un tipo de objetividad humana o social que no se identifica con la meramente física o natural, aunque presuponga ésta como condición necesaria. Dicha objetividad social es la que Marx pone de relieve al analizar en *El Capital* el valor de la mercancía. Volviendo ahora al valor estético a modo de conclusión de esta parte final de nuestro estudio podemos decir que también cabe hablar de una objetividad de lo estético, concebida no como una objetividad ideal (al modo platónico) ni material (al modo materialista metafísico), sino como la objetividad de una realidad peculiar —humana o humanizada— que no es reductible pura y simplemente a lo espiritual, ya que el contenido humano plasmado en el objeto solamente tiene un valor estético cuando se vierte en una forma, cuando se despliega en un objeto material, concreto-sensible, ni tampoco es reductible a la existencia material del objeto estético, ya que lo físico, lo material por sí mismo no expresa al hombre; es decir, carece de un contenido humano que solamente puede recibir de él. Se trata, pues, de una objetividad con respecto a individuos, grupos o comunidades humanas, pero no con respecto a la sociedad, a la humanidad; esta objetividad con respecto al individuo que percibe, enjuicia o valora al objeto estético no excluye, sino que presupone, la dependencia respecto del hombre como ser social. Lo estético sólo surge en la relación social entre el sujeto y el objeto, y únicamente existe, en consecuencia, por el hombre y para el hombre. En cuanto es un modo de expresión y afirmación de lo humano, sólo tiene sentido para él. Su objetividad es social, humana, dentro de los límites del hombre como "ser natural humano" y surgida sobre la base de la acti-

vidad práctica, material, del hombre social. El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren *en* la sociedad humana y gracias a la existencia social del hombre como ser creador.

El papel de la práctica en la estética marxista

La estética idealista acentúa el papel de la actividad del sujeto en la relación estética; en su forma hegeliana, la objetivación —en cuanto que se identifica con la enajenación— no corresponde a la esencia humana (entendida como autoconciencia); de ahí que el objeto artístico no sea una verdadera manifestación de la actividad creadora del hombre. La estética materialista premarxista acentúa, sobre todo, el papel del objeto y el sujeto es para ella un mero recreador de una belleza dada ya en la realidad, independientemente del hombre y de la sociedad. En un caso, la actividad es puramente espiritual; en el otro, se ignora la actividad creadora, práctica del sujeto. Ahora bien, como se desprende de las ideas estéticas de Marx, y particularmente de las expuestas en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, lo que diferencia fundamentalmente a una estética dialéctico-materialista del idealismo y el materialismo metafísico en el terreno estético es la concepción de la práctica como fundamento de la relación estética en general y de la creación artística en particular. De acuerdo con esta concepción, el arte como trabajo superior es una manifestación de la actividad práctica del hombre, gracias a la cual éste se expresa y se afirma en el mundo objetivo como ser social, libre y creador.

ESTETICA Y MARXISMO

Estética marxista y sociología del arte

Al hablar de estética y marxismo poniendo en relación estos dos términos, no se trata pura y simplemente de aplicar a un dominio determinado los principios que valen para todas las esferas de la conciencia y la existencia social. Lo que el marxista tiene que decir en materia de arte en cuanto marxista no se reduce, evidentemente, a señalar el camino para extraer la ideología que subyace en una obra artística y, menos aún, a establecer un signo de igualdad entre su valor estético y su contenido ideológico. Tampoco se trata de reducir el arte a su condicionamiento social, condicionamiento que, indudablemente, abre o cierra un horizonte de posibilidades a la creación. De ser así, la tarea sería relativamente fácil; la estética marxista se reduciría a una sociología del arte, y los teóricos en este dominio así como los propios creadores podrían vivir tranquilos, sobre todo aquéllos que piensan erróneamente que el marxismo ha venido no tanto para dar mayor riqueza y profundidad a nuestra existencia, sino para reducir sus dimensiones y empobrecerla.

Ya Marx tuvo conciencia de las limitaciones de semejante enfoque, y de cuál era el problema estético fundamental, problema que él intentó resolver, pero que, a mi juicio, sigue reclamando una solución. Y el problema que planteaba era éste: el problema —venía a decir Marx— no consiste en explicar la relación entre el arte griego y la sociedad de su tiempo, sino en determinar cómo sus realizaciones, nutridas de los ideales, sentimientos y aspiraciones de esa sociedad, tienen para nosotros hoy un valor, incluso como un cánon, Dejemos por ahora el hecho de que Marx, deslumbrado él también por el radiante sol del arte clásico, absolutizara un tanto sus valores. Pero tenía razón al advertir toda la problematicidad que envuelve la supervivencia de la obra de arte, su capacidad —se entiende de la auténtica obra de arte— para rebasar, estando condicionada, su propio condicionamiento, de tal modo que se convierte en la encarnación misma de una peculiar dialéctica de lo particular y lo uni-

versal, de lo temporal y lo eterno humano. Así, pues, Marx ha sido el primero en ponernos en guardia contra un sociologismo estético, es decir, contra el intento de valorar el arte en función de la ideología que se plasma en él y de explicarlo por una mera reducción a las condiciones sociales que lo engendraron. Y no podría haber obrado de otra manera. No hay, en efecto, una equivalencia plena entre una y otra esfera. El arte es una esfera autónoma, claro está que, como veremos más adelante, relativamente autónoma, y todos los intentos que se hagan para reducirla a otra —ya sea ésta la religión, la economía o la política— no harán sino borrar lo que hay en el arte de cualitativamente distinto, justamente eso que Marx veía escapar en el arte griego a su condicionamiento social. Podríamos decir, entonces, que el arte, como toda esfera autónoma, cualitativamente distinta, existe en cuanto tal en la medida en que trasciende la particularidad de su condicionamiento social. Y este rebasamiento que, por esencia, está en la entraña misma del arte, es el antípoda de toda reducción sociológica. En consecuencia, si la estética marxista no se trazara más objetivo que explicar el arte por su condicionamiento social, expresado, a su vez, por la ideología que encarna en él, no pasaría de ser una sociología del arte.

Ciertamente, con ello, no estamos negando en modo alguno un principio marxista fundamental, a saber: la determinación de la conciencia por la existencia social. En este aspecto, el arte no ocupa una posición privilegiada con respecto a otras actividades espirituales del hombre. El arte renacentista, por ejemplo, se inscribe en un determinado contexto histórico-social que opera a través de cierta concepción del hombre, de cierta visión de las cosas, de la realidad. Ello quiere decir que en el Renacimiento no se puede hacer arte de un modo vital, verdaderamente creador, prolongando las formas medievales cuando una nueva concepción del hombre, su humanismo burgués, ha desplazado ya a la concepción teocéntrica, eclesiástico-feudal de la Edad Media. El arte renacentista no es el empeño de infundir el contenido ideológico y emocional que responde a esa concepción del hombre en las viejas formas medievales, sino el intento —logrado, por supuesto— de hacer un arte contemporáneo, un arte de su tiempo, o sea, un arte que buscara los nuevos medios de expresión que correspondían a esa nueva concepción humanista. En consecuencia, si en la

pintura surge un nuevo modo de ver el espacio, si se inventa la perspectiva unitaria —es decir, el espacio organizado en torno a un centro unitario o punto de mira único, en contraste con el espacio pictórico medieval como suma de espacios inconexos— no se trata de una mera innovación formal. El mundo no es ya el que ve un ojo divino, sino un ojo humano que organiza las figuras y el fondo para dar al espacio su carácter unitario y continuo. Claro está que en ambos casos quien pinta es el hombre, pero, en uno, como siervo de Dios; en otro, como centro y eje del universo. La perspectiva unitaria permite al artista, hombre al fin del Renacimiento, representar la naturaleza a su medida, a la medida del ojo humano renacentista; por ello, pinta un espacio real, natural-humano o humanizado. De la misma manera, acentúa el valor del hombre como ser espiritual, pero afirmando, a la vez, su naturaleza como ser corpóreo y sensible. Al ascetismo medieval contrapone la alegría del vivir terreno. Ahora bien, ¿cómo podría expresar el artista renacentista esta rehabilitación de la naturaleza sensible del hombre valiéndose del convencionalismo, hieratismo o geometrismo medievales, surgidos justamente para expresar la primacía de lo sobrenatural sobre lo real, y de lo espiritual sobre lo corpóreo?

Condicionamiento social y autonomía artística

Veamos, pues, a través del ejemplo del arte renacentista, que si bien el condicionamiento social no agota el ser de la obra, sí abre un horizonte que hace posible no ya una creación artística en su singularidad, sino la actitud estética que la preside. Por tanto, aunque el condicionamiento social no agota el modo de ser de la obra de arte, no podemos prescindir de él, con lo cual a la vez que se excluye una concepción meramente sociológica del arte, se despeja el camino para llegar a una explicación de la actividad artística como fenómeno autónomo, peculiar. El arte es una esfera autónoma, pero su autonomía sólo se da *por, en* y *a través* de su condicionamiento social.

¿Qué diferencia hay, por tanto, en este punto concreto, entre la estética marxista tal como la estamos concibiendo, con apoyo en el texto de Marx a que antes hicimos referencia, y una estética reducida a mera sociología del arte? En una

y otra está presente el momento del condicionamiento social, pero mientras que la estética sociológica reduce el ser de la obra artística a su condicionamiento, después de haber separado metafísicamente la autonomía y el condicionamiento para quedarse con este último, nosotros pretendemos mantener los dos términos en su unidad dialéctica no para empobrecer nuestra visión del arte, sino justamente para enriquecerla a partir de su condicionalidad. En suma, lo que para los sociólogos del arte es el punto de llegada, para nosotros no es más que el punto de partida.

La autonomía del arte con respecto a su condicionamiento social no implica, en consecuencia, una exclusión mutua de ambos términos; lo que asegura y fundamenta, a la vez, esta unidad en el seno diferencia y, por tanto, la autonomía del arte, fue subrayado por Engels en las cartas que se vio obligado a escribir en los últimos años de su vida para hacer frente, ya entonces, a una concepción rígidamente determinista de las relaciones entre dicho condicionamiento social y la supraestructura. De acuerdo con dichas cartas, podemos decir que la acción de los factores económico-sociales condicionantes no se ejerce directamente, sino a través de una tupida trama de eslabones intermediarios. La complejidad de esa trama y, por tanto, el grado de dependencia y, como contrapartida, de autonomía del producto espiritual varía según la naturaleza de éste. Por ejemplo, la dependencia de una teoría política respecto de determinados intereses de clase es más acentuada que la de una filosofía y mucho más, por supuesto, que la de una obra de arte. Por lo que toca a una creación artística, la autonomía es mayor por la sencilla razón de que toda la compleja trama de eslabones intermediarios tiene que pasar, a su vez, por la experiencia singular, concreta, vital del artista como individualidad creadora, aunque esta haya de concebirse no abstractamente, sino como propia del individuo como ser social.

La doble lógica del desenvolvimiento artístico

La creación artística responde, pues, a través de una compleja trama de eslabones intermediarios, a las necesidades del hombre en una sociedad determinada. Ahora bien, justamente por tratarse del hombre real, situado en un contexto

determinado, histórico, particular, los medios de expresión de que se vale el artista tienen que ser enriquecidos constantemente. No se trata, naturalmente, de hacer de la creación de formas un fin en sí, pues no existe la expresión pura, sino la expresión *de* un determinado mundo humano.

La búsqueda de una nueva expresión o el enriquecimiento de un modo de expresión ya alcanzado, se convierte en una necesidad impuesta, a la vez, por la necesidad de expresar algo que no puede serlo con los medios de expresión conquistados hasta entonces. Decir que el arte tiene que estar constantemente inventando nuevos medios de expresión, quiere decir que todo arte es, por esencia, innovación, y que todo gran arte se mide por su potencia de ruptura con una tradición. Lo nuevo, lo creador y, por lo tanto, lo verdaderamente revolucionario, es ruptura, negación, pero, como en otras esferas, no se trata aquí de una negación absoluta, radical. Toda negación, en sentido dialéctico, reasume, asimila y absorbe lo que hay de valioso en el pasado. Esto significa, asimismo, que todo arte se hace a partir de cierto nivel alcanzado históricamente por la creación artística.

En el arte no puede hablarse de progreso en el mismo sentido que empleamos este término en otras esferas, particularmente en la ciencia y la técnica; sin embargo, es evidente que todo gran arte enriquece nuestro mundo humano, nuestra capacidad para percibir y expresar la realidad, y, a la vez, enriquece los medios de expresión y comunicación. Por esta razón, todo arte se inserta en una historia interna propia que no puede ser ignorada sino a costa de su propio empobrecimiento. Hoy se puede no hacer poesía surrealista, pero no se puede escribir poesía como si el surrealismo no hubiera existido; se puede hacer hoy verdadera pintura realista —y hay que subrayar lo de verdadero para marcar la diferencia con lo que en nombre del realismo es la negación de éste y del arte mismo— pero para ser realista en nuestro tiempo hay que asimilar lo que las tendencias artísticas más diversas han aportado, desde el impresionismo hasta el arte abstracto.

Y ello es así porque, como dice Engels en las cartas antes citadas, los factores económico-sociales no operan directamente sobre la supraestructura, sino moldeando el material ideológico, espiritual, existente. No puede hablarse de una historia del arte concebida como una serie de momentos dis-

continuos entre sí y sólo vinculados, en cambio, a la sociedad de su tiempo. De la misma manera no existe una historia del arte que pueda ser explicada exclusivamente por una lógica interna o inmanente, al margen de los cambios históricos y sociales. ¿Podría explicarse, por ejemplo, el paso del clasicismo —particularmente en su forma neoclasicista— al romanticismo como un tránsito meramente artístico, o como la prolongación de tendencias latentes ya desde el Bosco en la historia de la pintura? Es eso, y mucho más. ¿Quién puede ignorar que el romanticismo es la primera expresión rotunda de la protesta contra la razón fría e impersonal de la sociedad burguesa y contra el prosaísmo de su existencia? ¿No es también, desde ese prerromántico que es Rousseau, un intento de salvar lo concreto, lo vivo, lo individual por la vía del arte? El artista romántico tiene que crear, ciertamente, nuevos medios de expresión para plasmar esta nueva actitud del hombre, pero su creación no parte de la nada; sobre ella está gravitando el peso de un pasado artístico.

Si tomamos en cuenta esto, veremos que tan unilateral es el intento de ver en la historia del arte el desenvolvimiento de una mera lógica interna, como se pretende hacer, en general, desde el enfoque idealista (de Wölfflin, por ejemplo), como ver dicha historia exclusivamente a la luz de una lógica exterior. Si cabe esta distinción un tanto abstracta entre una y otra, habrá que decir que la lógica externa sólo opera por conducto de la interna, y que ésta, a su vez, sólo se manifiesta a través de aquella. Pero, por otra parte, la lógica interna del desenvolvimiento artístico contribuye a afirmar la autonomía relativa del arte; esta autonomía explica, a su vez, que no exista una correspondencia cabal entre lo interior y lo exterior, es decir, entre el desarrollo histórico-social y el desenvolvimiento artístico. Esto es lo que Marx quiso expresar en las últimas páginas de su *Introducción a la crítica de la economía política.*

Si nos atenemos al espíritu de esta tesis del desarrollo irregular del arte y la sociedad, el porvenir del arte en una sociedad dada nunca se halla trazado de antemano. Es cierto que una formación social superior, como la socialista, abre enormes posibilidades a la creación artística hasta el extremo de que podemos afirmar —por analogía con otra tesis de Marx: la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte— que

el socialismo es, por principio, favorable al arte. Pero de la misma manera que el capitalismo siendo hostil al arte puede conocer —y ha conocido efectivamente grandes creaciones artísticas— el socialismo no garantiza de por sí un arte superior al que se crea bajo el capitalismo. Claro está que a ello pueden contribuir factores diversos —objetivos y subjetivos—; pero, en definitiva, la ley del desarrollo desigual de la sociedad y del desenvolvimiento artístico —se sobreentiende que desde un punto de vista cualitativo—, plantea siempre a la actividad artística una exigencia constante de superación que impide que el artista pueda instalarse tranquilamente en su recinto, a la sombra de lo ya conquistado por la sociedad entera.

El arte como trabajo creador

Cuando Marx habla de la hostilidad del capitalismo al arte, o, cuando afirmamos nosotros con apoyo en esta tesis suya que en la sociedad socialista dicha hostilidad deja paso a su opuesto, no se trata, en realidad, de un hecho determinado por factores subjetivos, como, por ejemplo, el representado por la política que el Estado pueda aplicar, en uno u otro caso, en materia de arte, sino que tenemos presente el estatuto real, objetivo, que la obra artística tiene en una u otra sociedad. Marx no aborda estos problemas movido por una mera preocupación estética, sino para poner de manifiesto la contradicción radical entre el capitalismo y el hombre como ser creador. Pero con ello ha puesto de relieve la peculiaridad del trabajo artístico como dominio de la cualidad, de lo originario; vale decir, de la creación humana. Estas cuestiones tan vitales para la estética las examina Marx en una obra de economía, y ello explica que algunos se hayan despistado al buscar una estética marxista. Y es que sólo la conciben como una estética sistemática y acabada que Marx jamás llegó a escribir. La estética marxista, o, mejor dicho, las ideas de Marx que pueden servir de fuente o fundamento de una estética marxista, hay que buscarlas en obras como los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, o *Contribución a la crítica de la economía política*, de los años 1857-1858.

Al afirmar Marx que "la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción y, en particular, al arte y la

poesía", ve al capitalismo en contradicción con el arte, no ya en cuanto éste expresa una ideología que lo niega, sino en lo que éste tiene de específico, de esfera propia.

Sabemos por los *Manuscritos* de 1844 que el arte no es para Marx una actividad humana accidental sino un trabajo superior en el cual el hombre despliega sus fuerzas esenciales como ser humano y las objetiva o materializa en un objeto concreto-sensible. El hombre lo es en la medida en que crea un mundo humano, y el arte aparece como una de las expresiones más altas de este proceso de humanización. Sabemos también que el arte, como trabajo superior, eleva hasta un grado insospechado la capacidad de expresión, de objetivación, que se da ya en el trabajo ordinario.

La contradicción entre arte y capitalismo lleva hasta sus últimas consecuencias la oposición entre economía y hombre, típica de la sociedad capitalista (producción por la producción, no producción para el hombre). A la economía burguesa —y a la ciencia económica que la justifica— sólo le interesa el hombre como cosa, y sus productos en cuanto mercancías no por lo que tienen de objetivaciones del ser humano.

La contradicción entre arte y capitalismo no se plantea con respecto a un arte que ideológicamente contradice la ideología dominante, sino con el arte en cuanto tal. Esta contradicción no surge todavía cuando la burguesía, en su período ascensional, es una fuerza histórico-social revolucionaria. Aparece con el imperio de la producción capitalista, cuando la vida se impersonaliza y cosifica; el artista, entonces, aún sin tener conciencia del carácter verdadero de las relaciones capitalistas, deja de solidarizarse con ellas. Tal es la rebelión del arte que, con diversos matices, comienza con el romanticismo y llega, en muchos casos, con el arte moderno hasta nuestros días. El artista tiene que librar una doble batalla; por un lado, se niega a exaltar una realidad inhumana y, para ello, busca vías artísticas diversas; por otro, se resiste a que su obra deje de responder a una necesidad interior de creación y satisfaga, primariamente, la necesidad exterior impuesta por la ley que rige en el mercado artístico. Sin descubrir o comprender el mecanismo, revelado por Marx, de la contradicción entre creación y capitalismo, el artista ha librado en los tiempos modernos una dura batalla que cuenta

también con sus héroes: Van Gogh, Modigliani, etc. Y fueron héroes precisamente por aferrarse a un afán insobornable de satisfacer su necesidad interior de creación en un mundo regido por la ley de la producción capitalista.

Marx ha señalado en los *Manuscritos* de 1844 que el fundamento del trabajo se halla en la naturaleza creadora del hombre, en su necesidad y capacidad de desplegar su esencia en un objeto concreto-sensible. Ha señalado asimismo que el trabajo se asemeja al arte cuanto más libre es; ahora bien, en la sociedad capitalista se pugna, por el contrario, por asemejar el arte al trabajo, pero entendido éste no como trabajo creador.

La analogía entre arte y trabajo no puede llevar, sin embargo, a su identificación mutua. Aún siendo libre, el trabajo satisface una necesidad humana material, determinada, que se expresa en el valor de uso del producto. El arte, en cambio, satisface, sobre todo, una necesidad general humana de expresión y afirmación.

El capitalismo pugna por tratar al arte como trabajo asalariado, ignorando lo que tiene de expresión y objetivación de las fuerzas esenciales del hombre. En el producto del trabajo humano, éste se materializa en cuanto objeto que satisface determinada necesidad del hombre y tiene, por tanto, una significación humana. Este trabajo en el que se establece una relación entre el hombre concreto y una necesidad concreta, entre la individualidad del productor y la significación humana del objeto, es un trabajo concreto, vivo, cualitativo. Pero el producto mismo como mercancía tiene que entrar en relación con otros productos que poseen diferentes valores de uso. Para que estos valores de uso puedan ser equiparados hay que hacer abstracción de las necesidades humanas que determinan dichos valores y establecer una relación cuantitativa, o valor de cambio, entre las mercancías. Pero esto sólo se logra haciendo abstracción del trabajo concreto, vivo para ver sólo este trabajo concreto como parte de un trabajo igual, indiferenciado o abstracto.

El trabajo artístico es un trabajo concreto y, como tal, produce un valor de uso: satisface una necesidad humana (de expresión, afirmación y comunicación a través de la forma dada a un contenido y a una materia en un objeto concreto-sensible).

Como trabajo concreto, tiene un carácter específico, peculiar que obedece a las peculiaridades de la necesidad humana, del contenido y de la forma. El resultado —la obra de arte— se caracteriza también por su singularidad.

Cada obra de arte es única e irrepetible.

En el trabajo artístico —como en todo trabajo concreto— impera la cualidad. La valoración de sus productos no puede hacer abstracción de su cualidad, de sus peculiaridades singulares. No podemos comparar dos o más trabajos artísticos cuantitativamente, como partes de un trabajo universal, indiferenciado y abstracto, pues ello obligaría a hacer abstracción de lo peculiar, individual e irrepetible de la actividad creadora y de su producto. Por otra parte, no se puede aplicar una medida general del trabajo artístico como el tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción del objeto, pues esto sólo es posible cuando se puede crear una nueva mercancía que satisfaga la misma necesidad en las condiciones generales de la producción.

Como no se puede aplicar una medida o criterio cuantitativos en la valorización de su producto, el trabajo artístico no puede reducirse a trabajo abstracto. Por su esencia, por su carácter individual e irrepetible, no se deja reducir a este último. Cada obra de arte vale por sí misma, por sus determinaciones específicas, cualitativas, y por ello no puede ser comparada haciendo abstracción de sus cualidades estéticas.

La transformación del trabajo artístico en trabajo asalariado se halla, pues, en contradicción con la esencia misma de la creación artística, ya que por su naturaleza cualitativa, singular, el trabajo artístico no puede ser reducido a una parte de un trabajo general abstracto. Por otro lado, como actividad que satisface una necesidad humana de expresión y comunicación, el arte queda afectado negativamente en su esencia, es decir, en su naturaleza creadora, cuando el artista refrena o limita su necesidad interior de creación en aras de una exigencia externa.

El arte, esfera esencial del hombre

A lo largo de nuestro estudio se han ido perfilando algunos principios fundamentales que, más o menos explícitamente, hemos hallado en Marx, y que pueden servir de base a una

estética marxista. Entre ellos está el del arte como esfera esencial del hombre.

Si el hombre lo es en la medida en que es capaz de elevarse sobre lo que tiene de mera naturaleza para ser, como dice Marx en los *Manuscritos* de 1844, un ser natural *humano*, el arte es precisamente la actividad en la que el hombre eleva a un nivel superior esta capacidad específica suya de humanizar cuanto toca. O, en otros términos, si el hombre, como ser verdaderamente humano, es, sobre todo, un ser *creador*, el arte es una esfera donde esta potencia de creación se despliega renovada e ilimitadamente. Por ser creación, la obra artística es siempre singular e irrepetible, y el hacer artístico tiene siempre algo de aventura; es creación, o sea, no sólo reflejo de lo real, sino instauración de una nueva realidad. Merced, al arte, esa realidad formada gracias al trabajo por un mundo de objetos humanos o humanizados, se extiende y enriquece sin desmayo. Y, a su vez, gracias al arte, se enriquece y ahonda nuestra relación con la realidad.

Por ello, en rigor, no hay —no puede haber— arte imitativo, si por él se entiende el arte como copia o reproducción de lo real. El verdadero arte no ha sido nunca mero reflejo o sombra de una realidad preexistente.

Cuando el artista se enfrenta a la realidad, no la toma para copiarla, sino para apropiársela, convirtiéndola en soporte de una significación humana.

Apropiarse estéticamente la realidad es integrarla en un mundo humano; hacer que pierda su realidad en sí, transformarla hasta hacer de ella una realidad humanizada. Lo que en nombre del realismo se limita a copiar o a imitar lo real no es realismo ni arte. El verdadero realismo es siempre transformación de lo real y creación de una nueva realidad. Y como se vale de la figura para transfigurarla, su referencia a lo real jamás será un muro para un verdadero creador realista. Un realismo auténtico está, por tanto, muy lejos de haber agotado, en nuestro tiempo, sus posibilidades de expresión. Quiero decir con ello que la polémica arte abstracto-realismo está planteada sobre una base falsa mientras el realismo no se entienda en este sentido creador; por ello, no puede decidirse en favor de lo que en estos años se ha hecho pasar a veces, por realismo. Pero, por otra parte, el realismo más cabal, es decir, más creador, no puede ignorar la existencia de un arte que destruye cada vez más radicalmente el

soporte de la figura, la referencia a lo real. Este arte, lejos de ser ignorado o rechazado en bloque en nombre del marxismo, exige hoy una interpretación y valoración marxistas como la que ha intentado recientemente Fernando Claudín en su trabajo "La revolución pictórica de nuestro tiempo".[1]

El principio de la esencia creadora del arte no opera de un modo absoluto. Se conjuga, como hemos visto, con el condicionamiento histórico social de la creación artística en un juego dialéctico cuya recta comprensión nos permitirá eludir dos extremos perniciosos: el sociologismo, por un lado, que ignora el carácter específico y relativamente autónomo del arte, y, por otro, el esteticismo que hace de él una actividad absolutamente incondicionada y autónoma.

La estética marxista como ciencia

Partiendo del examen del lugar que ocupa la relación estética del hombre con la realidad en la existencia humana, y del lugar del arte como parte de la supraestructura ideológica en una sociedad dividida en clases antagónicas, la estética marxista tiene que abordar, a su vez, otros problemas inexistentes para una estética sociológica, tales como el de la estructura de la obra de arte, la dialéctica de su universalidad y particularidad, su perdurabilidad, peculiaridades de la objetivación, expresión y comunicación artísticas, relaciones del arte con la realidad y modo de ser real el arte mismo, etc. Estos problemas tienen que ser resueltos a partir del reconocimiento de la condicionalidad social de la obra de arte, pero teniendo como hilo conductor la tesis de que el producto artístico es una totalidad única e irrepetible, en la cual sólo por vía de abstracción podemos hacer cortes y separar lo que llamamos contenido, forma, etc.

Pero cuando se trata de explicar un hecho —el arte— no tenemos más camino que abstraer de él los aspectos esenciales.

La misión de la estética no puede identificarse con la de la crítica de arte. El crítico valora una obra determinada y trata de fundamentar su valoración aplicando, aunque no sea siempre plenamente consciente de ello, determinados principios estéticos.

A diferencia de la crítica de arte, la estética no trata de

[1] En *Cuba Socialista*, núm. 30, febrero de 1964.

dar razón de esta obra artística única e irrepetible, sino del fenómeno humano específico que llamamos arte, dado históricamente, que se particulariza en todo un acervo de creaciones particulares.

La estética trata de apresar conceptualmente el ser del arte, la estructura de toda obra artística, sus categorías, su lugar con respecto a otras actividades humanas, su función social, etc. Pretende encontrar la ley que rige el desenvolvimiento del arte desde sus orígenes; intenta descubrir la legalidad de todo arte, sea primitivo o moderno, simbólico o realista, romántico o abstracto. La estética marxista no puede, por tanto, sin entrar en contradicción con el desenvolvimiento histórico del arte, reducirse a una estética del realismo. Tampoco puede reducir su ámbito al examen de los problemas que plantea el arte en la sociedad socialista. Este arte debe ocupar un lugar muy importante en su campo de estudio, pero la teoría estética marxista no puede concentrar su atención exclusivamente en el arte que se hace en una sociedad determinada por muy elevada que sea su función estética y social, y menos aún tratar de juzgar la historia entera del arte a la luz de los principios y categorías vigentes en un movimiento artístico determinado.

La estética marxista debe aspirar a ser una ciencia y, como tal, tiene que ser objetiva, no objetivista. Posee un fundamento filosófico —el materialismo dialéctico e histórico— y no puede, por tanto, considerar la actividad artística, en cuanto esfera esencial de la existencia humana, al margen de la concepción del hombre como ser creador, histórico y social. Pero la estética marxista, como el marxismo en su conjunto, perdería su carácter científico si estableciera tesis que la historia real, la práctica o la experiencia contradijeran.

No podemos caer en el subjetivismo ni tampoco en una generalización vacía que disuelva lo específico del arte. De nuestra concepción de la religión, por ejemplo, no se desprende que podamos ignorar su significación para el arte medieval. La relación entre sujeto y objeto en el proceso de conocimiento no puede ser trasplantada mecánicamente a la relación entre el artista y la realidad. De nuestra crítica de las relaciones sociales burguesas no se deduce la forzosidad de rechazar el gran arte creado en el marco de esas relaciones, es decir, el que trasciende los límites del interés de clase a que respondía.

Contra el normativismo artístico y el academicismo

La estética marxista aspira a dar razón de lo que es, no a señalar lo que debe ser. No traza normas o reglas de creación. Es incompatible, por ello, con todo normativismo.

El normativismo es la expresión de un subjetivismo que acaba por congelar o fijar el desarrollo de lo real, de la vida misma. Es, a su vez, la expresión de una falsa concepción de las relaciones entre la teoría y la práctica. Implica siempre una pérdida de contacto con la realidad, una contradicción insoluble entre el camino irreal que se traza al artista y el camino real de la vida al que debe responder la creación misma; es, en consecuencia, la expresión de un divorcio entre la teoría y la práctica.

El normativismo puede tener también su raíz en el intento de prolongar la validez de los principios de un movimiento artístico cuando se ha producido un cambio sustancial en la existencia social del hombre, y, por tanto, cuando el hombre real, concreto, plantea la necesidad de un nuevo arte. El artista pretende, entonces, adecuar su creación a esas exigencias cuando él mismo las hace suyas, pero el normativismo le cierra el paso.

Los principios que hasta entonces habían ayudado al artista en su creación se convierten ahora en normas o mandatos; pero el artista sólo puede crear por una necesidad interior de expresión y comunicación, es decir, libremente, no por una necesidad exterior. Se produce, entonces, una situación análoga a la que Marx señala al hablar de la hostilidad del capitalismo al arte, o sea, cuando el artista crea por la necesidad exterior impuesta por la ley de la oferta y la demanda en el mercado, en cuanto que la producción artística queda sujeta a las leyes de la producción material.

Al crear el artista por una necesidad exterior, conforme a principios, normas o reglas que le llegan de fuera, lo que antes era movimiento, vida, acatamiento consciente y sincero a unos principios de creación, se convierte en fidelidad formal, externa y, por consiguiente, falsa. Lo vivo se congela, se vuelve inerte, y esta inercia es la que encontramos, como un virus mortal, en todo academicismo.

Al hablar de academicismo no me refiero solamente al sistema de ideas impuesto históricamente por las academias. Hay el academicismo que se manifiesta como conformismo. El arte que arranca del romanticismo hasta nuestros días es,

entre otras cosas, una lucha tenaz contra todo academicismo. Este anticonformismo ha sido, evidentemente, muy fecundo para el arte. Pero la tendencia al academicismo que no es, en definitiva, sino una muestra del peso de la tradición, de la gravitación del hombre hacia lo viejo, hacia la rutina, se presenta, a veces, en las formas más insospechadas. No basta negar para escapar al academicismo. Cuando se hace de la negación un fin en sí y del anticonformismo una meta absoluta, puede darse —tal vez se está dando hoy en ciertas corrientes artísticas— lo que alguien ha llamado el conformismo del anticonformismo, es decir, una nueva y sutil forma de academicismo.

Las raíces del normativismo

La posibilidad de que, en nombre de una estética marxista, se caiga en el normativismo, o sea, en la sustitución de la explicación por la ordenación normativa, del principio por la norma, se da en este terreno como en cualquier otro cuando las relaciones entre la teoría y la práctica se invierten. Esta inversión puede tener, a su vez, dos raíces.

Una, que podemos llamar gnoseológica o interna porque depende de la naturaleza misma de toda teoría en cuanto abstracción de la realidad. Trátese de la realidad artística o de cualquier otra, sólo podemos captar lo concreto real haciendo una serie de incisiones o simplificaciones en ese todo complejo y rico que es lo real. Lo concreto real —dice Marx— es la unidad de las determinaciones de un objeto; pero por rico que sea el concepto —lo concreto pensado— jamás se llega a captar toda la riqueza de sus determinaciones. Hay que abstraer unas determinaciones de otras para captar lo esencial, y pasar de una esencia menos profunda a otra más profunda. El resultado es un concepto que refleja cada vez más rica y profundamente la propia riqueza y profundidad del objeto. El conocimiento es, por ello, paso de una abstracción a otra, en un movimiento ascensional que no tiene fin. Pero la teoría tiene que moverse también porque la propia realidad está en movimiento, y sólo moviéndose, desarrollándose, puede captar más cabalmente lo concreto.

En cuanto la teoría se detiene, en cuanto una abstracción se considera definitiva, o se tiende a ver una sola determinación, o una serie de ellas, como expresión acabada de lo concreto, la teoría deja de valer como tal, y si, pese a ello,

tratamos de hacerla valer, no será ya un conjunto de principios o conceptos, sino de reglas o normas.

Cuando se habla de la teoría como guía de la acción, o de la práctica —y, con ella, de la práctica artística—, hay que distinguir la teoría que brota del movimiento mismo de lo real como expresión de sus determinaciones esenciales —por lo cual, puede contribuir a guiarla— y lo que no es ya sino pura doctrina normativa o camisa de fuerza del impulso creador.

Pero hay también raíces sociales representadas por los intereses humanos concretos, de grupos o clases sociales, que impiden a veces que una teoría ya caduca deje paso a otra. Así, la estética clasicista degeneró en academicismo cuando en el siglo XVIII, en aras del absolutismo político, los principios estéticos se mantuvieron, pese a haber perdido ya el contacto con la realidad, para informar un arte grato a las clases sociales dominantes. La teoría dejaba así de ser viva para convertirse en un conjunto de reglas y prescripciones.

Bajo el socialismo no hay condiciones objetivas que determinen la aparición de semejante normativismo. No hay intereses específicos de clase que fundamenten el normativismo artístico. No obstante, el burocratismo y el dogmatismo pueden crear en los países socialistas, y han creado efectivamente en el período del culto a la personalidad, condiciones propias para la aparición de un normativismo artístico, manifestado en la aplicación de métodos administrativos y coercitivos en el terreno del arte.

La estética marxista debe tratar de eludir este Scila y Caribdis que acecha a toda teoría. Y para ello debe esforzarse por mantener un vivo contacto con la experiencia artística que brinda el pasado así como con la práctica del arte de nuestro tiempo.

No es tarea fácil librar este escollo. Pero puede ser salvado —y despejar así el camino para la creación de una verdadera estética marxista— con el esfuerzo conjunto de los filósofos marxistas que se ocupan de esta tarea, y con el fecundo apoyo de los artistas y escritores que tienen conciencia de los graves problemas que les plantea su labor creadora.

Cada sociedad tiene, en cierto sentido, el arte que se merece: a) en cuanto que es el que favorece o tolera; b) en cuanto que los artistas, miembros de dicha sociedad, crean de acuerdo con el tipo peculiar de relaciones que mantienen con ella. Ello quiere decir que arte y sociedad, lejos de hallarse en una relación mutua de exterioridad o indiferencia, se buscan o rehuyen, se encuentran o separan, pero jamás pueden volverse por completo de espaldas.

Quienes ven en el arte una esfera plenamente gratuita o lúdica; quienes piensan asimismo que es el despliegue de la más radical individualidad o, finalmente, la esfera absolutamente autónoma que escapa a toda condicionalidad, tenderán a negar o, al menos, a reducir la importancia de las relaciones entre el arte y la sociedad. Ahora bien, el arte puede tener un valor en sí o intrínseco sin que ello implique su gratuidad; puede ser, a su vez, expresión de la individualidad más profunda, pero de una individualidad real, concreta, no de la individualidad abstracta, concebida al margen de la comunidad, y, por último, puede ser una esfera autónoma sin que ello excluya su condicionalidad.

Arte y sociedad no pueden ignorarse porque el arte mismo es un fenómeno social. Lo es, primero porque el artista por originaria que sea su experiencia vital es un ser social; segundo, porque su obra, por honda que sea la huella que deje en ella la experiencia originaria de su creador y por singular e irrepetible que sea su plasmación, su objetivación en ella, es siempre un puente, un lazo de unión, entre el creador y otros miembros de la sociedad; tercero, porque la obra afecta a los demás, contribuye a elevar o desvalorizar en ellos ciertos fines, ideas o valores; o sea, es una fuerza social que, con su carga emocional o ideológica, sacude o conmueve a los otros. Nadie sigue siendo exactamente como era después de haber sido sacudido por una verdadera obra de arte.

Pero fijemos aún más atención en las relaciones entre el arte y la sociedad, considerándolas desde el ángulo del artista. Veremos entonces, por un lado, que a éste, en cuanto siente la necesidad humana de crear de modo que otros

puedan compartir los frutos de su creación y, además, de crear libremente, no puede serle indiferente el tipo de relaciones sociales en el marco de las cuales produce y que pueden ser favorables u hostiles a su actividad creadora; por otro lado, en el artista se anudan de un modo peculiar determinados nexos sociales dominantes y, por tanto, aún sin proponérselo, su obra tiene que reflejar su modo de sentirse como ser humano, concreto, en el marco del régimen social dado.

Si las relaciones sociales entre arte y sociedad interesan por igual al artista y a la sociedad es porque la actividad artística es una actividad humana esencial. Lo es, por supuesto, para el artista que despliega en su creación las fuerzas esenciales de su ser a la vez que, al objetivar su riqueza humana, establece un nuevo y originario medio de comunicación con los demás. Lo es también para quienes, sin ser creadores, sienten también como una necesidad humana vital la absorción de esa experiencia humana que el artista ha sabido objetivar. Lo es, igualmente, para las instituciones de la sociedad que expresan los intereses y aspiraciones de determinados grupos sociales y que advierten claramente la función social —la carga emotiva e ideológica— del arte.

Así, pues, arte y sociedad se implican necesariamente. Ningún arte ha sido impermeable a la influencia social ni ha dejado, a su vez, de influir en la propia sociedad. Ninguna sociedad ha renunciado a tener su propio arte y, en consecuencia, a influir en él. El arte es casi tan viejo como el hombre; vale decir, casi tanto como la sociedad.

Pero las relaciones entre arte y sociedad no están dadas de una vez para siempre; son relaciones históricas y, por tanto, problemáticas. Cambian tanto la actitud del artista hacia la sociedad como la de ésta hacia aquel y cambian, por supuesto, porque cambian tanto el hombre concreto que es el artista como la sociedad en que hace su arte, y, con ello, sus valores, ideales y tradiciones. Lo que en más de una ocasión se ha dicho del hombre, cabe decirlo con mayor razón del arte y la sociedad: que no tienen naturaleza, sino historia. Por ello, sus relaciones varían históricamente: por parte, del artista, son unas veces, de armonía o concordancia; de huida o evasión, otras; de protesta o rebelión, también. Por parte de la sociedad y del Estado: favorables u hostiles a la creación artística; de protección o limitación —en mayor o menor grado— de la libertad creadora.

El carácter problemático de las relaciones entre arte y sociedad deriva de la naturaleza problemática misma del arte. Toda gran obra de arte tiende a la universalidad, a crear un mundo humano o humanizado que rebase la particularidad histórica, social o de clase. Se integra así en un universo artístico en el que se instalan las obras de los tiempos más alejados, de los países más diversos, de las culturas más disímbolas y de las sociedades más opuestas. Todo gran arte es, por ello, una afirmación de lo universal humano. Pero a esta universalidad se llega partiendo de lo particular: el artista es hombre de su tiempo, de su sociedad, de una cultura o una clase social dadas. Todo gran arte es particular en sus orígenes, pero universal en sus resultados. Por el arte, el hombre como ser particular, histórico, se universaliza; pero no en el plano de una universalidad abstracta, impersonal o deshumanizada; por el contrario, gracias al arte, el hombre enriquece su universo humano, salva y hace perdurar lo que tiene de ser concreto y resiste a toda deshumanización.

El arte ha podido sobrevivir a las grandes limitaciones, sobrevivir y perdurar, en la medida en que ha partido de un ahora y aquí concretos; sólo así ha logrado elevarse a la verdadera universalidad. Lo particular y lo universal se unen en la creación artística tan armónicamente que basta acentuar excesivamente un término u otro para que esta dialéctica se quiebre no sin graves consecuencias para el arte mismo. A veces es el artista quien rompe esa unidad por horror a lo particular (a su tiempo, a su clase, a su sociedad); a veces, es la sociedad la que empuja al arte hacia un camino falso por el ansia de imponer su particularidad (sus valores, sus intereses, sus ideas).

La naturaleza problemática de las relaciones entre arte y sociedad no sólo deriva de esta dialéctica de lo universal y lo particular, sino también de la doble condición de la obra artística como fin y medio a la vez, como unidad insoslayable de valores intrínsecos y extrínsecos.

El fin último de la obra de arte es ampliar y enriquecer el territorio de lo humano. El hombre amplía o enriquece su mundo creando un objeto que satisface su necesidad específicamente humana de expresión y comunicación. El arte no es propiamente imitación de una realidad natural, sino creación de una nueva realidad (humana o humanizada). El valor supremo de la obra de arte, su valor estético, lo alcan-

za el artista en la medida en que es capaz de imprimir una forma determinada a una materia para objetivar un determinado contenido ideológico y emocional humano, como resultado de lo cual el hombre extiende su propia realidad.

Pero este valor supremo de la obra de arte —fin último y razón de ser de su existencia— se da junto, y a través de otros valores: político, moral, religioso, etc. En la supraestructura ideológica de una sociedad, estos valores no siempre aparecen en el mismo plano. El predominio de uno u otro se halla condicionado por una situación histórico-social concreta. En ella unos valores expresan mejor que otros las aspiraciones e intereses de la clase social dominante. De acuerdo con el valor dominante en la supraestructura ideológica, las relaciones entre arte y sociedad adquieren un carácter peculiar. Ello es así porque mientras en una sociedad dada lo particular domina sobre lo universal, es decir, mientras una clase social impone su interés particular a expensas del interés general de la comunidad, dicha sociedad intenta llevar siempre este dominio de lo particular al arte mismo; primero disociando en él su unidad dialéctica de lo particular y lo universal; segundo esforzándose porque domine un valor particular —político, religioso, económico, etc.— sobre —o disociado de— su valor supremo: el estético. Así ha sucedido, en la sociedad griega antigua, donde el arte —particularmente la tragedia— estaba al servicio de la polis, y era un arte político por excelencia. (Platón expresó claramente esta exigencia de la sociedad ante el arte, al arrojar del Estado ideal a los poetas y, en general, a los artistas imitativos que no contribuían a la formación política o ciudadana.) En la sociedad medieval, el arte estaba al servicio de la religión y el artista, conforme a la ideología dominante, veía los hombres y las cosas como reflejo de una realidad suprasensible y suprahumana, trascendente. Pero, en estas sociedades, las relaciones entre el artista y la sociedad eran, por decirlo así, trasparentes. Exaltando el valor particular dominante, el artista se reconocía y afirmaba a sí mismo como miembro de esa comunidad. La sociedad, por otra parte, se reconocía, a su vez, en aquel arte que expresaba sus propios valores.

Desde el Renacimiento, unas nuevas relaciones van minando el dominio de las viejas relaciones feudales. Surge una nueva clase social —la burguesía— cuyo poder se vincula, ante todo, al poder creciente de la producción material como expresión del dominio del hombre sobre la naturaleza. Pero

la producción no solo extiende su dominio sobre la naturaleza, sino también sobre los propios hombres. La producción ya no está al servicio del hombre, como en la antigua Grecia, sino que ahora el hombre mismo está al servicio de la producción. Y en cuanto el hombre ya no es fin, sino medio (transformación de la fuerza de trabajo en mercancía) la producción se vuelve contra el hombre. Al crecer la esfera de la producción material, todo queda sujeto a sus férreas leyes, incluso el arte (transformación de la obra artística en mercancía). En la medida en que se extiende la acción de la ley de la producción material, se extiende la cosificación de la existencia humana. Esta pierde su carácter concreto, vivo, creador y cobra una dimensión abstracta.

En un mundo en que todo se cuantifica y abstrae, el arte que es la esfera más alta de la expresión de lo concreto humano, de lo cualitativo, entra en contradicción con ese mundo enajenado, y aparece, a su vez, como un reducto insobornable de lo humano.

Por primera vez, arte y sociedad entran en una contradicción radical. El primero se opone a la segunda como lo propiamente humano a lo que niega al hombre; la sociedad se opone al artista en cuanto éste se resiste a dejarse cosificar, en cuanto trata de expresar lo humano.

Históricamente, esta situación ha comenzado a darse con el romanticismo, y, desde entonces hasta nuestros días, no ha hecho más que agudizarse. Los grandes artistas se han apartado de la sociedad, como lo prueba su divorcio del público. La sociedad burguesa ha respondido al reto del artista hundiéndole en la miseria, la locura o la muerte.

Hasta ahora —en la sociedad griega, en la Edad Media, incluso en el Renacimiento, en el período del arte barroco o neoclásico— el artista creaba en armonía con la sociedad; a partir del romanticismo, comienza a ser el gran solitario y, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XIX, el gran proscrito. El artista es el hombre que no deja integrar su obra en el universo abstracto, cuantificado y banal de la sociedad burguesa. Sin tener conciencia del abismo que le separa de ella, el artista por el solo hecho de permanecer fiel a su voluntad creadora, niega los fundamentos mismos de esa sociedad. Quien dice creación, dice entonces rebelión. Y cuanto más se banaliza la existencia humana, cuando más se sustrae su verdadera riqueza, tanto más siente el artista la necesidad de desplegar su riqueza humana en un objeto concre-

to-sensible, pero al margen de las instituciones sociales y artísticas dominantes.

El arte moderno en sus tiempos heroicos es el intento de escapar a la cosificación de la existencia, intento que por otra vía realiza el proletariado al luchar por cancelar su enajenación. El artista "maldito" del siglo XIX y comienzos del XX es maldecido justamente por mantener en alto, con su esfuerzo creador, la bandera contra el universo inerte y abstracto de la burguesía. Objetivándose, haciéndose él mismo este objeto humano o humanizado que es la obra de arte, asegura la presencia del hombre en las cosas y, con ello, contribuye a impedir que lo humano se cosifique. De este modo, el fin supremo del arte, su necesidad y razón de ser se vuelven más imperiosas que nunca, pues en un mundo regido por la cantidad —por el valor de cambio—, por la enajenación del hombre, el arte —por ser creación, por ser expresión y objetivación del hombre— es uno de los caminos más valiosos para reconquistar, testimoniar y prolongar la verdadera riqueza humana. Jamás el arte ha sido más necesario, porque jamás el hombre se vio tan amenazado por la deshumanización.

Se ha hablado mucho en los últimos decenios, siguiendo a Ortega, de la "deshumanización del arte". Quienes así hablaban no percibían, sin embargo, la "deshumanización del hombre" como proceso característico de la sociedad burguesa en la que, bajo el imperio de la producción de plusvalía, el hombre se degrada a la condición de medio, cosa, o mercancía. Los que así hablaban no acertaban a ver que esa supuesta "deshumanización del arte" era una respuesta —no sin riesgos para el arte mismo— a la deshumanización del hombre mismo. Estos riesgos existían evidentemente y el artista se vio arrastrado a ellos por las condiciones peculiares en que se planteaba la tarea de salvar lo concreto humano. El artista moderno se echó sobre sí una carga que rebasaba sus fuerzas, pues la reconquista de lo concreto humano, la afirmación del hombre en un mundo enajenado, no podía ser una tarea exclusiva del arte.

El artista ha reaccionado ante una sociedad en la que rige la ley de la producción material capitalista, rompiendo con ella, amurallándose en su creación. Ha afirmado así su libertad, pero una libertad que era el fruto de una necesidad. El artista no podía dejar de obrar así sin dejar de serlo. Es la hostilidad de una sociedad determinada la que le

obliga a adoptar esta actitud. Por tanto, aunque la ha adoptado para preservar su libertad creadora tiene, en el fondo, una raíz social. Sólo una sociedad como la moderna le ha obligado a dar a su creación ese perfil heroico que hallamos en la actividad artística de un Van Gogh o un Modigliani, porque sólo en esta sociedad el artista ha notado que, con la transformación de su creación en cosa, un abismo terrible se abre a sus pies. Solo así ha logrado afirmarse como artista y como hombre.

Pero se ha afirmado poniendo en peligro aspectos vitales del arte mismo; alargando distancias, cortando lazos y puentes. Es decir, estrechando, hasta casi ahogar lo que le pertenece, por esencia, su capacidad de comunicación. El arte ha podido sustraerse a una sociedad banal, a un universo abstracto e inhumano, en la medida en que ha cortado amarras, y se ha convertido en una ciudad sitiada. Tal es el precio terrible que ha tenido que pagar en la sociedad burguesa para salvar su esencia creadora. El arte moderno ha contribuido a rescatar lo concreto humano, pero su contribución tiene que revalidarla en nuestros días restableciendo la comunicación perdida, levantando los puentes hundidos entre el artista y el pueblo. No se trata de asegurar una fácil inteligibilidad que sea producto de un doble rebajamiento: el de la obra de arte, y el del espectador. No; se trata de una comunicación que sólo puede alcanzarse por una doble elevación: de la calidad de la obra y de la sensibilidad artística del público. Pero para ello hay que tender nuevos puentes, los indispensables para salir del solipsismo en que ha caído, en gran parte, la creación artística de nuestra época.

El verdadero artista es el hombre capaz de establecer un nuevo lenguaje allí donde el lenguaje ordinario se detiene. El objeto que él crea no puede ser un punto de llegada; por el contrario, gracias a este objeto, es capaz de llegar a los demás.

El verdadero arte revela siempre aspectos esenciales de la condición humana, pero de modo que su revelación pueda ser compartida. La incomunicación artística es, por tanto, la negación del arte en un aspecto que es consustancial con él.

Después de haber rehuido su relación con el universo abstracto, burgués que hostilizaba su esencia creadora, el arte moderno tiene que buscar la vinculación con los demás. Pero se trata, a su vez, de una búsqueda que en realidad sea un encuentro, pues también el público tiene que buscar al arte

y recorrer, por tanto, un trecho del camino. Así, mientras el artista busca los medios de expresión que aseguren la comunicabilidad indispensable, el público apartándose del seudoarte que corresponde a un mundo cosificado y degradado, tiene que salir al encuentro del arte verdadero.

Pero, en ambos casos, no estamos ante un problema que pueda resolverse en un plano meramente estético, pues es preciso que se den ciertas premisas sociales comunes, con lo cual, una vez más, entran en estrecha relación arte y sociedad.

La comunicabilidad que busca el artista sólo puede darse cuando la sociedad no aparezca ante sus ojos como un medio puramente hostil, como un universo abstracto que sólo puede agostar la creación artística. En este sentido, el problema de la comunicabilidad artística es inseparable del problema de la conquista de una verdadera comunicación entre los hombres. El destino del arte se vuelve así solidario del de las fuerzas sociales que pugnan por poner fin al desgarramiento que padece, en nuestra época, tanto la sociedad como cada hombre en particular, entre la verdadera individualidad y la comunidad. Estas fuerzas sociales existen y, en consecuencia, la rebelión heroica del artista moderno de otros tiempos no puede tener hoy el carácter exclusivo y desmesurado que tenía cuando sólo se le consideraba como un proscrito.

Por otra parte, el público no puede salir al encuentro del verdadero arte mientras no se libere asimismo del seudoarte propio de un mundo humano enajenado. Ahora bien, como este arte barato y falsificado vive, sobre todo, gracias a los poderosos medios técnicos y económicos que aseguran su difusión, y estos medios se hallan en manos de las fuerzas sociales interesadas en mantener ese mundo abstracto, cosificado, la liberación del público no es tarea que corresponda exclusivamente a los artistas o a los educadores estéticos, sino que es inseparable de la emancipación económica y social de la sociedad entera.

Con lo cual, vuelven a cruzarse, de un modo decisivo para ambos, el destino del arte y de la sociedad.

LA CONCEPCION DE LO TRAGICO EN MARX Y ENGELS

Tragedia y revolución

Las grandes revoluciones son, a la vez que expresión de agudas contradicciones de clase, un intento radical de resolverlas. Cuando triunfan constituyen un verdadero salto histórico: toda una inmensa tierra humana no labrada, hasta entonces, se ofrece, de pronto, a la acción creadora del hombre. El tiempo histórico fluye más rápido, y lo nuevo instala su esperado yunque. Locomotoras de la historia, llamó por ello Marx a las revoluciones, en tanto que Lenin veía en ellas verdaderas festividades de los pueblos. No es que se muevan en un lecho de rosas: hay violencia, y dolor, y sufrimiento y muerte, y tanto más cuanto más resistencia oponen las clases dominantes a la irrupción de lo nuevo. Pero lo decisivo es la acción creadora que se inicia desde el momento mismo de la victoria. Una revolución victoriosa, al desatar las energías creadoras de un pueblo, se halla, por tanto, fuera de ese encierro sin salida que es el mundo de lo trágico.

Pero, históricamente, las revoluciones no sólo triunfan sino que se hunden, a veces, en la catástrofe, en la derrota. Y en cuanto una revolución camina inexorablemente hacia su muerte —su fracaso es su muerte— la revolución ingresa en el mundo de lo trágico. Ingresa, por supuesto, con sus diferencias específicas, pero absorbiendo por todos sus poros la sustancia de la tragedia. El fracaso puede darle una coloración trágica, pero, no obstante, toda revolución fracasada no es trágica. Para que lo sea, se requiere que el carácter del conflicto revolucionario, la acción de las fuerzas en lucha, las condiciones en que ésta tiene lugar y el desenlace muestren una serie de características esenciales de la situación trágica y, además, que se estructuren como elementos de una totalidad indisoluble: la tragedia.

Primera cala en la sustancia de lo trágico

Con la ayuda del bisturí de los dos más grandes tratadistas de esta materia —Aristóteles y Hegel—, hagamos una cala inicial en la sustancia de lo trágico.

Lo primero que intenta Aristóteles es rescatar lo trágico del nivel tan bajo en que lo ha dejado su maestro Platón. Para éste lo trágico, tiene que ver con la parte más innoble del hombre, con la pasión; por ello, la tragedia no puede ser admitida en su Estado ideal ya que ello implicaría el desplazamiento de las leyes de la razón por los oscuros impulsos de la pasión. Aristóteles, en cambio, muestra la grandeza de lo trágico, su valor formativo, educativo, pues en la tragedia se ve a los hombres, "mejores de lo que son". La tragedia es para él la cumbre del arte. Aristóteles hace avanzar enormemente —pese a no haber encontrado precursores en este camino— la concepción de lo trágico. Ya se percata de que no basta la hondura de un conflicto para que cobre un tinte trágico. El hombre no se halla en la situación trágica por el hecho de que sea conflictiva, sino por tratarse de un conflicto agudo en el que se pasa de la felicidad a la desgracia. El héroe trágico se encamina hacia un desenlace desdichado; sus cosas terminarán mal, forzosamente mal. Lo trágico aparece inscrito en ese final que estaba ya prefigurado necesariamente en el conflicto y la lucha.

Hegel enriquece profundamente la concepción aristotélica de lo trágico. No sólo subraya, como ella, la presencia de este final desdichado —pues para Hegel la tragedia es una situación humana en la que es inevitable la muerte— sino que ahonda en la naturaleza del conflicto, y en el carácter de los fines que las partes en pugna pretenden imponer. Los fines son universales y el conflicto, por ello, es irreconciliable. La universalidad del fin, su naturaleza vital esencial obliga a quien lucha por él a librar esta lucha hasta las últimas consecuencias: la muerte. No cabe otra solución y, por ello, es una lucha irreconciliable, a muerte. Los fines son de tal naturaleza que el hombre no podría renunciar a ellos sin renunciar a sí mismo. La conciliación es imposible en el verdadero conflicto trágico; ello significaría el sacrificio de lo universal a lo particular y renunciar así a lo que el héroe trágico aprecia más que su propia vida. La naturaleza de lo trágico estriba en que el héroe sólo puede afirmar su condición humana luchando por la consecución de un fin tan vital que exige su propia muerte. Pero su sacrificio, no es, en definitiva, autosacrificio; es una victoria, una afirmación de sí mismo. Con su muerte, el héroe trágico afirma la universalidad de sus fines, y se afirma en su verdadera humanidad.

Con Hegel hemos penetrado ya en la entraña más pura de

lo trágico: el conflicto es radical e irreconciliable. Este carácter del conflicto se halla determinado por la grandeza o la universalidad de los fines que se persiguen, y determina a su vez, el carácter del desenlace como muerte o fracaso inevitables. Quien busque aquí un compromiso o remedio no hace más que abolir lo trágico mismo. A través del entendimiento o el compromiso, es decir, a través de la renuncia a la lucha, se esfuma la tragedia, y con ella se pierde también el hombre. Una vez que la tragedia se pone en movimiento, el hombre no puede abolirla sin abolirse a sí mismo. Su sustancia trágica es su sustancia humana.

Si resumimos lo que hemos obtenido, hasta aquí, de esta incursión nuestra por la esfera de lo trágico, nos encontramos con que la naturaleza trágica del conflicto proviene de una serie de imposibilidades humanas: a) imposibilidad de descartar el fin por el que se lucha; b) imposibilidad de alcanzarlo felizmente (sin arrostrar la muerte o el fracaso); c) imposibilidad de renunciar a la lucha.

Volvamos, ahora, a la tragedia de la revolución.

El interés de Marx y Engels por la tragedia revolucionaria

En la tragedia revolucionaria, por mucho que el autor se aleje de la realidad, se pisa el suelo de la historia, y el conflicto ya no se libra entre individuos, o entre el individuo y la comunidad, sino entre fuerzas o clases sociales. El conflicto puede germinar, definirse y agudizarse sin que sea forzosamente revolucionario; ahora bien, justamente en la revolución cobra una forma concentrada e intensa, y se queman los puentes de toda reconciliación. Pero aun así, el conflicto revolucionario no se vuelve trágico, mientras la lucha no desemboque necesariamente en la muerte o en la derrota. Aquí también las fuerzas en pugna topan con una serie de imposibilidades que son las que dan su carácter irreconciliable al conflicto, y hacen inevitable su fin. Ahora bien, ¿cuál es la modalidad específica del conflicto trágico cuando estalla entre hombres concretos que actúan como portadores de los fines, aspiraciones e intereses de una clase social determinada? Tal es el problema que seduce a Marx y Engels al considerar el lado trágico de la revolución en la vida real y la tragedia artística que se nutre de ella. Marx y Engels abordan este problema, en particular, en relación con la idea

de lo trágico que sustenta Lasalle y que ha pretendido plasmar en su drama *Franz von Sickingen,* en el que muestra el trágico destino de la revolución fracasada.

El interés de Marx y Engels por este problema no es, de modo alguno, casual. No lo abordan como meros teóricos de la literatura sino como forjadores del arma teórica y práctica de la liberación del proletariado. Su teoría es una guía para la acción, y de ahí, su interés por el lado trágico de la acción revolucionaria. Marx y Engels se interesan por la naturaleza del conflicto revolucionario, las formas históricas que presenta, las condiciones que determinan su solución victoriosa o su fracaso, etc. Es evidente que Marx y Engels no podían dejar de sentirse atraídos por los problemas vinculados con la tragedia revolucionaria, es decir, con la revolución vista desde el ángulo de su fracaso. Problemas vitales, a los que había consagrado su vida teórica y práctica, se ponían de manifiesto en toda su desnudez con el fracaso de una revolución: el verdadero papel de los jefes revolucionarios y de los pueblos en ella, el carácter que deben asumir sus acciones, el modo de afrontar las contradicciones entre los fines y los medios, entre lo posible y lo imposible, entre lo posible y lo real, etc.

La tragedia de Lasalle, por otra parte, se basaba en un capítulo de la historia alemana del siglo XVI que no dejaba de proyectar sus sombras en la historia alemana del presente, una historia en la que el sentido del tiempo se borraba hasta el punto de que la Alemania contemporánea —como dijo Marx en alguna ocasión— seguía viviendo en el pasado, convertida en un vivo anacronismo. Todo esto explica el interés de Marx y Engels por la tragedia lassalleana *Franz von Sickingen,* interés que, sin estos antecedentes, pudiera parecer desproporcionado a un lector actual de esta obra.

La idea trágica según Lasalle

El tema de la tragedia de Lasalle era la insurrección de los caballeros renanos, de 1522-1523, encabezada por Franz von Sickingen, jefe militar y político de la nobleza, y por Ulrich von Hutten, ideólogo humanista y portavoz teórico de ella. Según dice Engels, en *La guerra de los campesinos en Alemania,* el ideal de estos jefes en nombre del cual se lanzaron a la insurrección, era implantar una reforma en el imperio que desembocara en una especie de democracia de los

nobles, encabezada por el monarca, semejante a la que existía por entonces en Polonia. La lucha de los nobles contra los príncipes terminó con una derrota, y con la muerte de los dos jefes de la sublevación, justamente por no haber logrado atraer a su lado, en su lucha contra los príncipes, a las masas campesinas. Tal es el hecho histórico sobre el que Lasalle teje en 1858-1859 su tragedia revolucionaria de la que envía a Marx tres ejemplares (uno para él, otro para Engels y un tercero para el poeta Freiligrath) junto con una carta, del 6 de marzo de 1859, en la que el autor expone sus ideas sobre la tragedia revolucionaria.[1] Las respuestas de Marx y Engels, por separado, es decir, sin conocimiento mutuo del contenido de ellas, subrayan los aspectos positivos y negativos de la obra de Lasalle, impugnan en lo esencial su concepción de lo trágico y fijan una serie de principios propios —pero asombrosamente coincidentes— sobre la tragedia revolucionaria.

De acuerdo con la concepción de Lasalle, la idea trágica tiene por base una profunda contradicción dialéctica, propia de toda acción humana, y de la acción revolucionaria en particular. Parte, pues, del carácter conflictivo, contradictorio, de toda revolución, contradicción que tiene, a su vez un carácter universal, es decir, se repite siempre. Pero, ¿en qué consiste esta contradicción? Se trata —a juicio de Lasalle— de una contradicción entre la idea y la acción, o sea, entre la idea revolucionaria que se pretende realizar y la acción práctica que ha de dar vida a esta idea. La contradicción cobra, asimismo, la forma de un conflicto entre el entusiasmo revolucionario y las posibilidades reales, entre los fines ilimitados que los revolucionarios se plantean y los medios limitados de que disponen para llevarlos a la prác-

[1] F. Lasalle. Carta del 6 de marzo de 1859 a C. Marx, y nota adjunta sobre la idea trágica. En: F. Mehring, *Aus dem literarischen Nachlass von Marx, Engels und Lasalle* (*La herencia literaria de Marx, Engels y Lasalle*), Stuttgart, 1913, t. IV, pp. 132-141. (Trad. francesa, K. Marx y F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, [selección de J. Freville], Editions Sociales, París 1954.)

La carta de respuesta de Marx a Lasalle, del 19 de abril de 1859, la de Engels, de 18 de mayo del mismo año y, por último, una nueva carta de Lasalle, del 27 de mayo de 1859, dirigida a ambos fueron publicadas en: F. Lasalle, *Nachgelessene Briefe und Schriften* Hrsgb, von G. Mayer. Bd. III, Stuttgart y Berlin, 1922. Trad. francesa de dichas cartas en selección citada de J. Freville.

tica.[2] Lo ilimitado —el entusiasmo revolucionario— debe recurrir a medios limitados para que la revolución pueda alcanzar sus fines en una realidad limitada.

Partiendo de esta contradicción, Lasalle concluye que los fines revolucionarios no pueden lograrse si no se recurre a medios inadecuados, lo que se traduce forzosamente en una desviación respecto de los fines originarios, o sea, en un compromiso. Tal es el precio que ha de pagar toda revolución —viene a decirnos Lassalle— si quiere pasar de la idea a la realidad. Lasalle que, filosóficamente permanece siempre acantonado en el idealismo, considera que la idea es poderosa, infinita, ilimitada, pero que todos estos atributos se pierden o degradan en cuanto aquella toca la realidad. Realizarse es degradarse. Esta contradicción no tiene solución; la realización de los fines exige la adopción de una política "realista" que, desde el punto de vista de los principios —"fuerza y justificación de las revoluciones"— entraña ya la condena y derrota de la revolución. Los fines revolucionarios sólo pueden ser alcanzados por medios no propiamente revolucionarios, es decir, diplomáticos; he ahí la tragedia de toda revolución, el conflicto que siempre la devora. Lasalle priva así de su verdadero sentido a la revolución al señalar que desemboca siempre y necesariamente en el compromiso.[3]

[2] "La fuerza de la revolución consiste en su *entusiasmo*, en esta fe directa de la idea en su propia fuerza y en su carácter ilimitado. Pero el entusiasmo en tanto que certeza *directa* de la omnipotencia de la idea es, en primer lugar, un modo abstracto de ignorar los medios limitados para llegar a una realización efectiva, así como las dificultades de las complicaciones reales. El entusiasmo debe afrontar, por tanto, las complicaciones reales y actuar con los medios limitados a fin de alcanzar sus objetivos en la realidad limitada". (Lasalle, nota adjunta a la carta de Marx, del 6 de marzo de 1859, ed francesa cit., pp. 382-383.)

[3] Lasalle ha sido considerado como uno de los precursores de la corriente oportunista en el seno del movimiento obrero alemán. Desde comienzos de la década del 60, y a raíz de la guerra austro-italo-francesa de 1859, Lasalle propugnó una política obrera adaptada a los intereses de Prusia y Bismarck. El oportunismo de Lasalle se extendió a los problemas políticos fundamentales, y ello determinó la ruptura definitiva de Marx, en 1862, con él. Pero esta actividad política oportunista de Lasalle era justamente la que él mismo había condenado pocos años antes en la nota suya que estamos examinando. El compromiso, la astucia, constituye aquí una gran culpa intelectual y moral porque traducen "una falta de confianza en la idea moral y en su fuerza ilimitada que existe en sí y por sí, así como una confianza exagerada en los medios limitados, precarios."

La tragedia *Franz von Sickingen* la escribe Lassalle precisamente para ilustrar, como él mismo reconoce, "la idea formal revolucionaria por excelencia".[4] En la misma carta dice también: "He escrito mi tragedia únicamente *para* exponer esta idea fundamental de la tragedia revolucionaria".[5]

Los dos personajes de la tragedia se convierten en portaestandartes de esta idea trágica de la revolución. Hutten es el revolucionario puramente intelectual que se aferra a la pureza de los fines, mientras que Sickingen es el político astuto, realista. Por otra parte, están las masas con las que, en definitiva, hay que hacer las revoluciones y cuya entrega apasionada e ignorancia les lleva a no aceptar más que soluciones extremas, íntegras e inmediatas y que rechazan, por tanto, las soluciones de compromiso.

Sickingen, sin embargo, pese a su realismo fracasa por efecto de sus propias culpas ("ausencia de certidumbre moral directa y de convicción en el ideal", y excesiva confianza en los medios no propiamente revolucionarios). Las causas del fracaso son, pues, subjetivas, y ello hace que el fundamento histórico-social del conflicto se desvanezca. Por otra parte, lo real aparece en la tragedia para encarnar una idea; la tragedia misma es, como ha reconocido Lassalle, la ilustración de la idea de la revolución; Sickingen no es tanto el representante de su tiempo y de su clase como el portador abstracto de la idea del compromiso, y Hutten es, por el contrario, la personificación de la idea del entusiasmo. Lasalle saca así la tragedia del tiempo concreto; su tragedia es una ejemplificación de algo que se repite eternamente. Su visión de la revolución es una visión abstracta en la que los personajes se mueven de acuerdo con las ideas que encarnan. Su concepción de la tragedia es claramente idealista como corresponde a su visión abstracta e idealista de la revolución.

Las objeciones de Marx y Engels y su idea de la tragedia

Las observaciones críticas de Marx en la carta que dirige a Lasalle tienden a poner de manifiesto el fundamento histórico-social del conflicto trágico y las causas objetivas de la

[4] Carta de F. Lasalle a C. Marx y F. Engels, del 27 de mayo de 1859.
[5] Ibid.

derrota de Sickingen. El fracaso y la muerte de Sickingen no se debe a errores personales, ni a su débil entusiasmo. No es su propia astucia la que ha sellado su trágico destino. "...Ha sucumbido porque se ha alzado como caballero y representante de una clase caduca contra lo existente o más bien contra una nueva forma de lo existente."[6] Al ignorar el carácter de clase de la conducta de Sickingen ésta pierde su carácter concreto, y la obra de Lasalle pierde, en igual medida, su fuerza política y real. Sickingen es una especie de Goetz von Berlichingen, el caballero que Goethe enfrenta trágicamente a los príncipes y el emperador, pero Goethe lo ha presentado en su forma adecuada, como un héroe lamentable. Sickingen es el representante de la pequeña nobleza empobrecida que se alza contra los príncipes; sus fines de clase entrañaban una vuelta al pasado. Como tal caballero, con los ojos puestos en el pasado, no podía librar esa lucha contra los príncipes, dada la precariedad de sus fuerzas. Para ello tenía que llamar "a las villas y a los campesinos, es decir, a las clases cuyo desarrollo significaba la negación de la caballería."[7] He aquí el verdadero conflicto que Lasalle no ha sabido ver. Por ello, le dice Marx que aunque aprueba la idea de hacer del conflicto revolucionario el eje de la tragedia moderna, considera que no ha escogido bien el tema para traducir ese conflicto.

Lo que Marx quiere decir a Lasalle es que no puede haber conflicto trágico revolucionario cuando de él están ausentes las fuerzas propiamente revolucionarias. Al no tomarlas en cuenta el autor, todo queda en una revuelta de caballeros. La realidad histórica, concreta, deja paso así a la realidad desmayada que Lasalle necesita para ilustrar su concepción de la revolución.

Engels, como Marx, llama la atención sobre la necesidad de ver el conflicto trágico revolucionaro como un conflicto de clases. La conducta de los héroes de la tragedia revolucionaria no puede explicarse por motivaciones meramente subjetivas, sino en un contexto histórico-social dado del que no pueden excluirse las fuerzas históricas sociales y, con mayor razón, las fuerzas motrices revolucionarias. Al perder de vista Lasalle el elemento verdaderamente

[6] Carta de Marx a Lasalle, del 19 de abril de 1859.
[7] Ibid.

revulucionario, no sólo se desvanece éste, sino el contenido trágico de la revolución. Engels le reprocha no haber puesto de relieve el papel de los elementos plebeyos y campesinos. "...Este desconocimiento del movimiento campesino le ha conducido también a representar inexactamente, en cierto sentido, el movimiento nacional de la nobleza, y le ha llevado a dejar escapar lo que presenta de *verdaderamente* trágico el destino de Sickingen."[8]. La revolución nacional de la nobleza exigía la alianza con los campesinos como condición esencial, pero, históricamente, esta alianza no podía forjarse. Y Engels añade, asentando el conflicto trágico sobre una base histórico-objetiva: "...En esto reside justamente, a mi parecer, lo trágico, a saber: que esta condición esencial... era imposible..."[9]

Habíamos señalado anteriormente que la naturaleza de lo trágico anida siempre en una imposibilidad humana que cierra la salida al héroe trágico; en la tragedia revolucionaria se trata de una imposibilidad histórica que el héroe no puede salvar. Las fuerzas en conflicto se hallan condicionadas históricamente tanto en sus aspiraciones como en las posibilidades de satisfacerlas. Las exigencias históricas empujan a la nobleza empobrecida de la Alemania del siglo XVI a luchar contra los príncipes; pero esta exigencia no puede cumplirse en forma victoriosa porque históricamente, por causas objetivas —el carácter antagónico de sus intereses de clase— no puede darse la condición esencial para su realización, o sea, la alianza entre la nobleza y los campesinos. Esta imposibilidad sitúa el conflicto en el terreno de la tragedia; no hay salida. El conflicto trágico es, según Engels, un conflicto "entre el postulado histórico necesario y la imposibilidad práctica de su realización."

Tenemos así los dos polos del conflicto. Por un lado, la necesidad histórica de los fines; si estos no se hallan enraizados en un desenvolvimiento histórico del que brotan necesariamente, los fines no se plantean como fines tan vitales y esenciales que no se pueda renunciar a ellos. Por otro lado, está la imposibilidad de alcanzar estos fines que plantea necesariamente la historia. Engels subraya la importancia de esta imposibilidad histórica; por no haberla visto Lasalle ha dejado escapar lo que hay de trágico en el destino de

[8] Carta de Marx a Lasalle, del 19 de abril de 1859.
[9] Ibid.

Sickingen. Marx y Engels han visto con toda razón que la tragedia revolucionaria no puede radicar en un conflicto abstracto, de ideas, sino en un conflicto histórico, de clase. La tragedia de la revolución comienza cuando se tiende necesariamente, por razones históricas, de clase, a realizar fines que, históricamente, no pueden ser realizados.

El conflicto abstracto que Lasalle pone como fundamento de su tragedia explica que se le haya ido de las manos la sustancia trágica del conflicto, que haya escogido mal el tema, que no haya podido esclarecer el fracaso y la muerte de los jefes sublevados más que por causas subjetivas y, finalmente, que se le hayan escapado estos como seres vivos, concretos, reales.

Al sustituir la imposibilidad concreta, histórica de que se dé la condición indispensable para que se cumpla el fin por la imposibilidad abstracta, universal, al margen del tiempo concreto, de que se cumpla el fin sin negarse a sí mismo, quita a su revuelta de caballeros toda dimensión trágica. Los héroes de la tragedia han caído como representantes de una clase agonizante pero sin que su agonía, su rebelión contra lo existente, aparezca en la obra de Lasalle con su contenido de clase, histórico-social. Este contenido habría exigido, como hace notar Marx y Engels a Lasalle, el haber dado más importancia en su tragedia a la oposición de los plebeyos y a la figura de Munzer.

La concepción lasalleana de la culpa trágica

Al perder de vista el fundamento histórico, objetivo de la colisión trágica, Lasalle vuelve sus ojos a la categoría de culpa. La sagacidad realista de Sickingen es una culpa, la gran culpa que exigía Aristóteles, según Lasalle. Su habilidad realista para sortear los obstáculos que representan, por un lado, el entusiasmo infinito de las masas, aferradas ciegamente a los principios, y, por otro, la limitación de los medios que llevan a una desnaturalización de los fines, es una culpa nacida de la excesiva confianza del héroe en los medios y de una desconfianza en los fines. El héroe es culpable.

El problema de la culpabilidad del héroe ha sido siempre capital en la tragedia. ¿Puede darse lo trágico en el marco de una culpabilidad total? ¿Los héroes trágicos no son, a la vez, culpables e inocentes? ¿Una culpabilidad individual no remite a otras de tal manera que deja de ser puramente indi-

vidual o meramente subjetiva para adquirir un nuevo sentido al quedar situada en un marco objetivo, histórico y social? El problema de las relaciones entre culpabilidad e inocencia remite al de los nexos entre individuo y sociedad y, a su vez, al de la vinculación entre necesidad y libertad. Esto último es justamente lo que ya había visto Hegel. La necesidad no excluye la libertad; la inocencia no excluye cierta culpa. "Los héroes trágicos —dice Hegel en su *Estética*— son, a la vez, culpables e inocentes". Lasalle disocia lo que Hegel mantiene vinculado dialécticamente. Sickingen, según él, es culpable por haber escogido la astucia, por haberse considerado superior al orden existente, por su falta de convicción en el ideal. Se trata, pues, de una culpa que nace y brota en su interioridad. El fondo histórico, social, de clase, se desvanece. La astucia no se impone necesaria, objetivamente, sino como un comportamiento libremente escogido. El héroe trágico en sus decisiones se alimenta, piensa Hegel por el contrario, de la necesidad; de ella saca sus argumentos, no de esta "retórica subjetiva del corazón", o de la "sofística de las pasiones". Hay una necesidad que empuja al héroe a realizar actos cuya responsabilidad asume. Lo uno no excluye lo otro.

Tal es la concepción hegeliana que Lasalle —mal discípulo de su maestro Hegel— ha pasado por alto al ignorar la dialéctica de la necesidad y la libertad. En lugar de ello enreda a su héroe en una culpabilidad subjetiva. Sin embargo, Lasalle pretende fundamentar objetivamente la tragedia al hacerla descansar sobre "un conflicto de ideas eterno, necesario, objetivo". Se trata, pues, una vez más de un fundamento al margen de la historia bajo la forma de un conflicto abstracto que se repite eternamente.

Abstracción contra realidad: Schiller o Shakespeare

En la carta que escribe Lasalle para responder a las objeciones de Marx y Engels, el autor de *Franz von Sickingen* se defiende insistiendo en su objetivo fundamental: escribir una tragedia que ilustrara su idea *trágica* de la revolución. Rechaza, por tanto, la sugerencia de dar un lugar más preeminente a Munzer y al movimiento campesino. Por su falta de "diplomacia realista", Munzer no habría podido expresar el conflicto trágico que, a juicio suyo, se repite en casi toda

revolución. Munzer no se prestaba a encarnar lo que Lasalle llama "la idea formal revolucionaria por excelencia" lo cual no dejaba de ser verdad, pero al no hacer de él el héroe de su tragedia, y sustituirlo por el caballero Sickingen, Lasalle se privaba, como claramente le habían demostrado Marx y Engels, de la posibilidad de escribir una tragedia verdaderamente revolucionaria. Sólo Munzer habría podido encarnar el conflicto trágico revolucionario que Engels había definido como la necesidad histórica de realizar una acción que, por razones históricas también —no meramente subjetivas— no puede ser realizada.

El no haber tomado en cuenta los intereses reales de las clases en pugna, la correlación histórica concreta entre ellas y el fundamento histórico, real del conflicto no dejará de tener graves consecuencias en la realización artística de la obra. El idealismo filosófico se traduce en un idealismo artístico que afecta negativamente a la obra de arte en cuanto tal.

Marx y Engels se han dado perfecta cuenta de que Lasalle ha mutilado la realidad histórica, desconociendo el papel de los elementos campesinos y plebeyos, para poder ilustrar así una idea. En nombre de ella, se idealiza la realidad. Pero el resultado se traduce en la transformación de los personajes en portaestandartes de una idea sin que adquieran esa concreción y vivacidad que exige el drama basado en la vida misma. La falsa visión de la realidad histórica, por un lado, y el carácter esquemático, abstracto, de los personajes como meros instrumentos de una idea, se conjugan para empobrecer la realización artística. Marx hubiera deseado una mayor *chespirización* en la tragedia de Lasalle, y ve el más grave defecto de ella en su "*schillerización*, en la transformación de los individuos en meros portavoces del siglo."[10] Y agrega: "Lamento, además, la ausencia de rasgos distintivos en los caracteres... Hutten representa, a mi modo de ver, con demasiada exclusividad, el "entusiasmo", lo que no deja de ser aburrido."[11] Sickigen, por el contrario, es el portador de la idea del compromiso. Es decir, los personajes del drama no son hombres concretos, de carne y hueso, que defienden sus aspiraciones e ideas, pero que, a su vez, se ven

[10] C. Marx, carta a Lasalle del 19 de abril de 1859.
[11] Ibid.

empujados a ello por intereses materiales, reales. Son pura y simplemente, como dice Marx, portavoces ideológicos, o, dicho en nuestro lenguaje actual, meros propagandistas; no hombres que encarnan de un modo vivo ideas o fines, sino personajes abstractos al servicio de una idea.

La referencia de Marx a Shakespeare y a Schiller implica una diferente valoración de las tradiciones del drama histórico, y una clara indicación del legado que, a juicio de Marx, es más fecundo para la tragedia histórica revolucionaria. Lasalle se inserta en la tradición del drama histórico alemán, y, en particular, en la de Schiller. Schiller pierde de vista, pese a los innegables méritos artísticos de sus obras, la relación entre las ideas y los intereses materiales humanos concretos, y la lucha histórica se le aparece —y esto es lo que Lasalle aprecia, sobre todo, en él— como *lucha de ideas*. En Shakespeare, lo que está en juego no son sólo las ideas, sino las pasiones y los intereses de los hombres que se ocultan tras ellas. Sus personajes son hombres reales, vivos, y, por ello también la historia aparece, a través de ellos, llena de vida. Así, frente a la predilección de Lasalle por Schiller, Marx subraya la necesidad, desde el punto de vista de las exigencias del drama histórico realista, de *chespirizar* más.

Engels, como Marx, muestra también su predilección por Shakespeare sin que ello le impida reconocer los méritos de Schiller y del propio Lasalle, cuando se inserta en una vía schilleriana. Aplaude, por ejemplo, el que haya dejado a un lado las pequeñas pasiones individuales de los personajes para tratar de situarlos en el movimiento mismo de la historia, expresando las ideas de su tiempo. Siguiendo a Schiller, Lasalle ha pretendido imprimir a su tragedia la mayor profundidad ideológica y un contenido histórico consciente. Pero el olvido de "lo real por lo ideal y de Shakespeare por Schiller" le ha impedido realizar venturosamente sus propósitos. La concepción lasalleana de la tragedia demasiado abstracta y poco realista —como subraya Engels— lleva, en definitiva, a eliminar elementos, fuerzas que habrían dado vida al drama. No se trata, por tanto, de renunciar al contenido ideológico, de abandonar por completo a Schiller, sino de presentar ese contenido en la forma viva, concreta, que exige el verdadero drama realista. La tarea consiste —y en ella ve Engels el futuro del drama alemán— en conjugar "la profundidad ideológica, el contenido histórico consciente" y la "vivacidad, la amplitud de la acción chespiriana". Las ideas, por

tanto, deben estar presentes y los fines que mueven a los personajes deben aparecer en primer plano, por todo ello "de un modo vivo, activo y, por así decir, natural, por la marcha misma de la acción"; los "discursos de argumentación, por el contrario... se vuelven cada vez más inútiles."[12]

Engels sitúa inequívocamente el papel del contenido ideológico en la tragedia. A su modo de ver, este contenido tiene que encarnar de un modo vivo en ella para que no se quede en el plano demasiado abstracto que él reprocha a Lasalle. Pero ¿pierde o gana el contenido ideológico al recibir esta forma viva, activa, concreta, que es, por otra parte, el único modo como puede aparecer en el primer plano en la obra de arte? "El *contenido ideológico* se resentirá por ello —aclara Engels— pero esto es inevitable..."[13] Es decir, las ideas dejarán de estar en la obra de arte en su plano propio, abstracto y, en este sentido, se resentirán como meras ideas, pero gracias a ello la obra de arte vivirá como tal. Pero, en rigor tampoco puede hablarse de una merma del contenido ideológico ya que, en definitiva, éste se salva y se potencia cuando los personajes que expresan las ideas son hombres reales, concretos, caracteres vivos, definidos y no meros portavoces de una idea. Por ello, puntualizará Engels, refiriéndose una vez más a la obra de Lasalle: "...El individuo se caracteriza no sólo por *lo que* hace, sino por el *cómo* lo hace; y, desde este punto de vista, el contenido ideológico de tu drama no habría perdido nada, en mi opinión, si los caracteres de los diferentes personajes se hubiesen distinguido más netamente entre sí y opuesto, los unos a los otros".[14]

No se trata, por tanto, de rebajar u olvidar la profundidad ideológica, pero esta profundidad no se alcanza reduciendo la historia a una lucha de ideas, sino presentando las ideas de un modo vivo, concreto, es decir, vinculándolas a intereses humanos reales. En este sentido, se llama la atención sobre la necesidad de *chespirizar* más (Marx) o de no olvidar lo real por lo ideal, a Shakespeare por Schiller (Engels).

Marx y Engels han coincidido, pues, en señalar que los defectos fundamentales de la tragedia de Lasalle provienen de una concepción idealista de la revolución que se traduce en una deformación de la historia y, a su vez, en una ideali-

[12] F. Engels, carta a Lasalle del 18 de mayo de 1859.
[13] Ibid.
[14] Ibid.

zación de la realidad. Su concepción del drama corresponde, al mismo tiempo, a esta visión de la historia como lucha de ideas, y de ahí el carácter abstracto, irreal, de sus personajes y de la acción. Respondiendo a las observaciones críticas de Marx y Engels, Lasalle se aferra a su concepción de la revolución, y de la obra artística justificando el derecho del escritor a separar radicalmente la realidad histórica y la realidad exigida por la necesidad de ilustrar una idea. Una cosa es —dice Lasalle— el Sickingen histórico —con respecto al cual da la razón a Marx y Engels— y otra, el Sickingen de su tragedia, en el que, a juicio suyo, no hacen mella esos argumentos. Pues, se pregunta él mismo implicando ya la respuesta positiva: "...¿acaso no tiene derecho el poeta a idealizar a su héroe, a dotarle de una conciencia más elevada? ¿Es que el Wallestein de Schiller es histórico?"[16] Y con la defensa lasalleana del derecho del poeta a idealizar la realidad, la polémica llega a su fin, quedando cada quien en su lugar. Lasalle, en el suelo abstracto de la revolución que reposa sobre un conflicto de ideas. Marx y Engels, en el suelo real, concreto, histórico, en el que anida el conflicto trágico revolucionario, pues, en definitiva la tragedia no se alimenta de ideas desnudas, sino de las contradicciones profundas de la vida real.

[16] F. Lasalle, Carta a C. Marx y F. Engels, del 27 de mayo de 1859.

UN HEROE KAFKIANO: JOSE K.

En el presente trabajo nos proponemos penetrar en el rico y complejo mundo kafkiano, a través de uno de sus personajes centrales. Vamos, pues, a caminar un poco por ese mundo de la mano de un habitante suyo: José K.

Pero, presentemos, primero, a nuestro héroe respondiendo a la pregunta: ¿Quién es José K.? José K. es apoderado de un banco de Praga. No sabemos nada de su pasado ni lo sabremos nunca; esto, como veremos, es muy característico del modo kafkiano de presentar un personaje central. Al comenzar nuestro trato con José K., nos damos cuenta de que su vida se desliza uniformemente, sin bruscos virajes, en su labor de funcionario de banco, que constituye, en verdad, su propio elemento. De pronto, ese ritmo gris, rutinario, de su existencia, se quiebra inesperadamente. La causa de ello es un hecho banal, al parecer, intrascendente, que se describe con unas cuantas palabras, las mismas con las que, por primera vez, entramos en contacto con nuestro personaje: "Seguramente se había calumniado a José K., pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana."[1] Convencido de su inocencia trata de arreglar rápidamente este asunto enojoso y ridículo, pero dicho arreglo, aun tratándose de un caso tan banal, no puede efectuarse sin entrar en la inextricable malla de la sórdida burocracia judicial praguense de los tiempos de la monarquía austro-húngara. El arreglo que, lógicamente, parecía estar a la mano, se desvanece más y más a medida que el acusado se hunde irremisiblemente en el espesor de la oscura y ramificada organización judicial. Al cabo de un año, un día dos desconocidos se presentan en el domicilio de José K. para dar cumplimiento a la sentencia dictada contra él por un tribunal que jamás pudo conocer. Llevado a una cantera desierta y abandonada, en una atmósfera muy kafkiana de fantasmagoría y realismo, de horror e ironía, el personaje sigue preguntándose sin querer admitir que el proceso se acerca a su fin:

"¿Había todavía un recurso? ¿Existían objeciones que

[1] Franz Kafka, *El Proceso*, 6ª ed. esp., trad. de V. Mendivil, Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, p. 7.

> no se habían planteado todavía? Ciertamente las había. La lógica, al parecer inquebrantable, no resiste a un hombre que quiere vivir. ¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba la corte a la cual nunca había llegado?[2]

Pero ya uno de sus verdugos ponía fin a su vida hundiéndole dos veces un cuchillo de carnicero en el corazón. Y José K. todavía acertó a cobrar conciencia del carácter inhumano de su muerte, aunque sin saber el por qué de ello. Tal vez porque nunca llegó a ser consciente del carácter inhumano de su vida misma.

> "Con los ojos moribundos, vio todavía a los señores inclinados muy cerca de su rostro, que observaban el desenlace mejilla contra mejilla.
> "—¡Como un perro! —dijo; y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle."[3]

Y con estas palabras, con que termina la novela misma, dejamos por ahora nuestro personaje muriendo una muerte que él se imaginaba indigna de una existencia que, como la suya, siempre había tenido por auténtica.

La obra en que se desenvuelve esta extraña trama se titula *El Proceso*. Y, en efecto, la novela entera nos muestra el proceso de un acusado que, a partir de una acusación que jamás llega a conocer y que siempre tiene por infundada, se enfrenta a la ejecución de una sentencia, dictada por un tribunal invisible, tras de recorrer los lentos, inacabables y misteriosos escalones del mecanismo judicial. Pero el proceso no aparece en la novela objetivamente, sino tal como se va refractando en el personaje a través de sus inquietudes y angustias crecientes, y a través de sus pasos y gestiones innumerables. La obra es por ello también la marcha, la trayectoria de una vida desde un hecho banal que va cobrando una significación cada vez más misteriosa y dramática, hasta perderse en la dimensión terrible de la muerte. La obra no hace sino trazar el movimiento progresivo entre dos hechos: uno intrascendente —la detención infundada, producto tal vez de un error— y la muerte del acusado cuya significación parece querer rescatar de la banalidad

[2] F. Kafka, ed. cit., p. 196
[3] Ibid.

misma, al definirla él como muerte de perro. Entre estos dos hechos —la detención de José K. y la ejecución de su sentencia capital— se da una relación necesaria, inexorable, que José K. jamás admitirá. De ahí sus denodados esfuerzos por detener la maquinaria invisible que, con sus invisibles movimientos, está labrando su muerte.

El Proceso es obra en una sola dimensión, monocorde. Por ello, valdría decir que el personaje verdadero de ella no es tanto José K. como el proceso mismo. En realidad, todo lo que encontramos a lo largo de sus páginas sólo existe en relación con esta única dimensión. Y el propio José K., como veremos, es un hombre que vive en un solo plano.

Franz Kafka, autor de la obra, nace el 3 de julio de 1883. Se gradúa en derecho y, durante algunos años, tiene un empleo en una compañía de seguros contra accidentes de trabajo. Pero su verdadera aspiración es encontrar el tiempo necesario para poder escribir. Vive así una doble vida, pero desviviéndose siempre por vivir —sin lograrlo— la que tiene por verdadera.

> "Estoy empleado en una agencia de seguros sociales. Ahora bien, esas dos profesiones no pueden nunca conciliarse, ni conformarse con un trato equitativo. La menor felicidad en una de ellas equivale a una gran desgracia en la otra. Si una noche escribo algo bueno, al día siguiente ardo en la oficina y no puedo hacer nada. Este ir y venir me resulta cada día más nocivo. En la oficina cumplo exteriormente con mis obligaciones, pero no con mis obligaciones íntimas, y cada obligación íntima no cumplida se convierteen una desdicha perdurable."[4]

Este desdoblamiento de la existencia, que el propio Kafka experimenta dolorosamente, será, como se pondrá en claro más adelante, una de las claves para entender el destino abstracto —descarnado o deshuesado— de José K.

En medio de este angustioso debate entre lo que él llama sus obligaciones exteriores y las íntimas, escribe algunas de sus obras más importantes: *América, La metamorfosis* y *El Proceso* (esta última en los años 1914-1915). Tres veces se enamora y otras tantas retrocede ante el matrimonio, temiendo que éste le impida satisfacer las exigencias de su vocación lite-

[4] F. Kafka, *Diarios*, Emecé Ed. Buenos Aires, pp. 41-42.

raria. Estos temores se acrecientan cuando se pone de manifiesto, en toda su plenitud, su naturaleza enfermiza. A partir de 1920, su estado se agrava. En 1923, el amor irrumpe de nuevo en su existencia y Kafka, esta vez, lejos de retroceder, decide avanzar con paso firme y esperanzado allí donde antes sólo había visto una amenaza a la soledad creadora. Pero en el invierno de 1923-1924 la enfermedad corroe más y más sus desmedradas fuerzas y, finalmente, el 3 de junio de 1924 acaba con su vida.

Las obras de Kafka han conocido un destino inseguro y extraño. En vida del autor, se publicaron pocas y no precisamente las más significativas. En su testamento de 1921, mandaba que todas sus creaciones, sin exceptuar ninguna, fueran destruidas. Sin embargo, incumpliendo su voluntad, su íntimo amigo Max Brod fue publicando, poco a poco, una serie de obras de Kafka, entre ellas *El Proceso,* a la vez que los doce cuadernos que componen sus *Diarios,* escritos entre 1910 y 1923. La publicación de estos textos inéditos pronto atrae la atención de los círculos especializados, pero es, sobre todo, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, cuando su fama, trascendiendo los límites de los círculos kafkianos, alcanza su cenit.

Interpretaciones del universo kafkiano

Desde la aparición de sus trabajos más importantes, Kafka ha sido objeto de las más diversas interpretaciones. La publicación de su *Carta al padre* vino a dar alas a la interpretación psicoanalítica. La obra entera del genial escritor checo se examinó a la luz de esta carta escrita en 1919, y en ella se vio una preciosa cantera psicoanalítica. El oscuro, enigmático y complejo escritor se fue tornando, por obra de este método reductivo, tanto más claro y trasparente cuanto más se reducía o angostaba la problemática kafkiana, al ser arrancada por completo de su contexto histórico y social. La ambigüedad de las relaciones de Kafka con el padre lo llenaba todo. Esa ambigüedad existió efectivamente —y fue el propio Kafka el que la sacó a la superficie—, pero ella misma, lejos de ser la clave del universo kafkiano, exigía, a su vez, una explicación que rebasara con mucho el esquemático patrón del complejo de Edipo. No es casual que el propio Kafka, temiendo tal vez semejante simplificación, llamara la atención sobre las limitaciones del psicoanálisis.

Los intentos de ver en la obra kafkiana una problemática religiosa los hallamos, sobre todo, en la biografía de Kafka trazada por Max Brod. De acuerdo con esta interpretación, Kafka tiene fe en un mundo absoluto; lo absoluto existe, pero existe también un eterno malentendido entre el hombre y Dios. Max Brod cita pocos pasajes en apoyo de su tesis, y los pocos que ofrece exigen ser retorcidos para que podamos desprender de ellos una actitud religiosa kafkiana. Los existencialistas, al parecer, salen mejor librados al explorar el universo kafkiano, pues no dejan de subrayar en él los motivos que, con posterioridad, resuenan en las llamadas filosofías de la existencia: el tema del ente que se siente "arrojado" en un mundo al que llega por la vía de la contingencia; el tema de la individualidad radical, así como el de la soledad, insuficiencia e impotencia de la condición humana que tiene como correlato inevitable la desesperación y la angustia. Pero, sobre todo, resuena vigorosamente el tema, tan entrañable para estas filosofías, de la carencia de sentido o absurdidez de la existencia. Kafka habría prefigurado literariamente lo que Heidegger, Sartre o Camus vendrían a postular, más tarde, en un plano filosófico. ¿Y los marxistas? Ellos pueden esclarecer lo que a otros se antoja enigmático poniendo a Kafka en determinado contexto histórico-social y relacionando su obra con su concepción del mundo. Con ello, no se logrará explicar toda la riqueza del universo kafkiano, pero sí se abrirá el horizonte que haga posible semejante explicación. Algunos marxistas, sin embargo, han visto casi exclusivamente lo que hay en Kafka de expresión de un mundo burgués en decadencia y, al condenar este mundo, han condenado también a Kafka. Con ello, han caído en la trampa de ceder su obra a la burguesía como si a Kafka se le pudiera encerrar en el marco estrecho del mundo burgués; es cierto que expresa, de un modo peculiar y genial, este mundo en descomposición, pero su expresión es tal que sus personajes parecen decirnos: he aquí lo que los hombres han hecho de sí mismos; he aquí cómo se deshumanizan y degradan. Cierto es también que, como veremos, Kafka tiende a ver esta degradación o deshumanización en un plano intemporal, abstracto. Bastará, sin embargo, que tratemos de descubrir el suelo real que soporta ese mundo de ilusiones y pesadillas para que se despliegue toda la potencia crítica de las descripciones kafkianas, crítica que lleva a rechazar la sociedad que engendra hombres como los que Kafka nos muestra típicamente con José K.

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿quién es José K.?

José K. o la abstracción del hombre real

Lo primero que sorprende al lector de *El Proceso* es el nombre de su personaje central. ¿Por qué de su apellido sólo se nos da su inicial K.? Al lector no familiarizado con los personajes kafkianos podríamos decirle que este procedimiento no es exclusivo de *El Proceso* y que en otra de las novelas más importantes de Kafka, *El Castillo*, la reducción del nombre es aún mayor, ya que todo él es una K. Pero, si diésemos esta respuesta no haríamos más que dejar en el aire nuestra interrogación. Piénsese que en *El Proceso* casi todos los personajes son designados de un modo habitual: señora Grubach, la patrona de su pensión; señorita Bürstner, compañera de hospedaje; los inspectores que detienen a José K., su tío, los abogados a cuya intervención recurre, etcétera. Incluso los personajes que cruzan fugazmente por las páginas del libro, tienen su nombre. Solamente a sus verdugos les llama Kafka irónicamente los "señores", como si quisiera subrayar la relación de exterioridad total en que se encuentra el acusado tanto con la acusación y el tribunal como con los ejecutores de su sentencia. Resulta así que el personaje central de *El Proceso,* que es, en realidad, el que llena la trama entera, pues apenas sale un momento de ella, es el único designado con una inicial.

Kafka quiere hacernos recordar con ello, a lo largo de toda la obra, que el destino de José K. no es el de un personaje privilegiado; es el destino de cualquier hombre. Pero, por otra parte, no es propiamente un hombre de carne y hueso, como diría Unamuno, sino una abstracción del hombre real; su ser concreto y vivo queda fuera de la urdimbre de relaciones sociales en las que José K. se halla inserto; primero, como funcionario de un banco —pues Kafka no nos revela otro plano anterior o subyacente en su existencia— y, después, como acusado, ya convertido en un *caso* judicial. Kafka nos presenta nuestro personaje pura y simplemente en este plano. Al renunciar a llamarle por su nombre entero y designarle con la letra K, no hace más que subrayar el carácter abstracto de la existencia humana cuando ésta se pierde a sí misma, cuando el hombre real se despoja o es despojado de su contenido concreto, vivo, para convertirse en una abstracción que puede ser expresada, entonces, por una cifra o una inicial.

Este plano abstracto del personaje central se pone de manifiesto en la falta de rasgos individualizadores al describirlo. Es inútil buscar estos rasgos en *El Proceso.* ¿Qué sabemos de su infancia o juventud? Nada. ¿Qué sabemos de la vida de José K. antes o al margen de su empleo? Nada. Sólo conocemos su presente, pero un presente restringido, a la vez, a estos dos planos: el de funcionario y el de acusado o caso judicial.

Con esta monodimensionalidad de su existencia, el hombre real se empobrece. Su vida muestra una universalidad que es una caricatura de la verdadera, es decir, es una universalidad en la que los hombres se encuentran por su oquedad o despersonalización. Es, como diría Hegel, una universalidad formal o abstracta. Ahora bien, este ser abstracto que Kafka pone ante nosotros no es una invención suya en el sentido de que no tenga que ver con la realidad. Estos seres humanos existen en la realidad misma; de ésta ha tomado su personaje el propio Kafka, y, por ello, por esta fidelidad a lo real, no dudamos en calificarlo de realista, aunque algunos piensen que el dominio verdaderamente kafkiano es el de lo irreal, lo extraño y lo paradójico. Efectivamente, en la vida real existen esos hombres cuya vida está tan hueca y tan despersonalizada que toda ella se mueve en ese plano de la universalidad abstracta o comunidad formal en que se mueve el personaje de Kafka.

El mundo burocrático de José K.

Los hombres que viven en ese plano con la consecuente pérdida o mutilación de su verdadera existencia, son, por excelencia, aquellos que viven hundidos en el mundo de la burocracia, es decir, en un mundo en el que la costra de lo formal y abstracto ahoga toda pulsación personal y viva. En este mundo en el que se desvanecen las relaciones verdaderamente humanas, en este mundo impersonal, José K. se siente a sus anchas, ya que es incapaz de comprender hasta qué punto se ha vuelto contra él mismo y contra los demás hombres. Pero en este mundo formal y formalizado se produce una grieta que, al principio, parece insignificante y que, cada vez, se irá haciendo más profunda. José K. se siente ahora amenazado; la seguridad que hallaba en su mundo burocrático comienza a quebrantarse. El mundo burocrático deja de sostenerlo, y ya en vilo, sin asidero, acabará por ser devorado por otra variedad de ese mundo: la burocracia judicial. José K., que ya no era propiamente una personalidad humana, sino una abstrac-

ción de ella, se ve lanzado a la invisible malla judicial de la que ya no podrá escapar.

Hablábamos anteriormente de la fidelidad de Kafka a lo real. Y, en efecto, el escritor checo no ha hecho sino describir unas relaciones humanas reales, propias de la sociedad capitalista en general, en la forma particular que adoptan en el Estado atrasado de la monarquía austro-húngara de su tiempo. Estas relaciones se dan, con mayor o menor precisión, en todo Estado capitalista y pueden darse incluso en un Estado socialista en cuanto una falsa concepción de la centralización y de la democracia debilita la vinculación entre sus funcionarios y el pueblo.

Ya Marx había señalado el papel corrosivo del burocratismo, al criticar la filosofía política de Hegel y, dentro de ella, el alto papel que este último atribuía a la burocracia como encarnación de los altos fines del Estado, de los intereses generales. En su *Crítica de la filosofía del derecho, de Hegel,* Marx sostenía la falsedad de esa pretendida defensa de la universalidad; por el contrario, la burocracia introduce, a juicio suyo, un interés particular en la esfera misma del Estado. Los fines del Estado los identifica ella con los suyos propios, y, para esto, invierte Hegel las verdaderas relaciones entre lo formal y lo material, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo real y lo irreal. "El ser real —decía Marx— es tratado según su ser burocrático, según su ser irreal..." Este modo de tratar las relaciones humanas concretas según su ser abstracto, según su irrealidad, es lo que Kafka muestra. Así, en *El Proceso,* el hombre real, convertido ya en un "caso" judicial, es tratado según su ser abstracto, es decir, dejando fuera de él todos los atributos humanos que no interesan en cuanto "caso judicial".

Marx señaló también otro rasgo de la burocracia que en la novela de Kafka se ejemplifica nítidamente: su secreto, su misterio.

José K. nunca llega a saber de qué se le acusa. Tampoco los demás saben nada. Los empleados con que entra en relación no tienen nada que informar. "Nosotros no somos más que empleados subalternos —le dicen ellos—; apenas conocemos nada de papeles de identidad."[5] El acusado interroga, pero topa con un muro insalvable. "¿Qué autoridad dirige el proceso? ¿Son ustedes funcionarios?" Pero los funcionarios excluyen toda intrusión en su dominio y se limitan a responder por boca

[5] F. Kafka, *El Proceso,* ed. cit., p. 11.

de uno de ellos: "La verdad es que está usted detenido y yo no sé más."[6]

El secreto es lo que asegura la firmeza de este muro insondable. Y por más que se abra un rayo de luz, aquel reaparece en grados infinitos.

> "La jerarquía de la justicia comprendía grados infinitos, entre los cuales se perdían los propios iniciados. Ahora bien, los debates ante los tribunales permanecían secretos en general, tanto para los pequeños funcionarios como para el público y nunca podían seguirlos hasta el final."[7]

Lo que Kafka dice de la burocracia judicial, Marx lo había señalado ya como un rasgo propio de la burocracia de un Estado opresor. "La burocracia —escribía— mantiene en posesión suya el ser del Estado..." Ahora bien, donde hay posesión privada, hay también tendencia a amurallar el ámbito de lo poseído; por ello, la burocracia pone bardas a su dominio, se cierra en sí misma y trata de excluir todo lo que, a juicio suyo, es intromisión indebida en su dominio. No se abre nunca hacia afuera o hacia abajo, en tanto que se halla siempre dispuesta a abrirse hacia arriba, hacia lo que se halla por encima de la jerarquía burocrática. De ahí el secreto, salvaguardia para el burócrata frente a los que tratan de invadir su sagrado recinto. Por ello dice justamente Marx que "el espíritu general de la burocracia es el secreto, el misterio".

Kafka nos presenta a José K. en una lucha incesante y estéril por desgarrar este misterio, sin lograr jamás romper el círculo amurallado de la burocracia judicial. Todo contribuye a endurecerlo: el mutismo de los funcionarios, los debates secretos, el lenguaje hermético de los códigos, las sutilezas de los procedimientos, etcétera. Entre el acusador y el acusado, entre la ley y el hecho concreto, el misterio abre un abismo insalvable, y con el misterio las relaciones no hacen más que mistificarse.

El universo de lo absurdo

Al perder su transparencia, las relaciones humanas se vuelven irracionales, irreales y absurdas. Se comprende que Albert Camus haya querido ver en la obra de Kafka una confirma-

[6] F. Kafka, *El Proceso*, ed. cit., p. 16.
[7] Ibid., p. 105.

ción de su filosofía de lo absurdo. Kafka vendría a abonar, al parecer, su concepción del carácter absurdo de nuestra existencia, pues ¿qué sentido tiene ser perseguido y condenado por algo que se ignora y por alguien al que no se conoce?, ¿qué sentido tiene esta lucha que sólo lleva al fracaso y que con su impotencia muestra su carencia de sentido?

Ahora bien, de la misma manera que no podemos criticar a Kafka por presentarnos el ser irreal, abstracto y burocrático del hombre, sino por mostrarlo de un modo intemporal y abstracto, es decir, sin revelar el suelo real que engendra ese ser abstracto del hombre, no podemos criticar tampoco a Kafka por revelar la existencia humana como una existencia irracional, absurda. Kafka no ha inventado el carácter absurdo e irracional que adoptan las relaciones humanas. La irracionalidad de ellas existe en la vida real. Kafka contribuye a hacer ver esa irracionalidad al mostrar lo absurdo del misterio, de la condena por jueces desconocidos y por un delito que se ignora, así como el carácter absurdo —por estéril— del intento de José K. de luchar contra el cerco inexorable que angosta o angustia su existencia. Todo esto es absurdo como lo son tantos hechos que se dan en la sociedad capitalista: que el trabajador —el creador de riquezas—, por ejemplo, se empobrezca y que el que no las crea —el capitalista— se enriquezca con ellas; que las cosas adquieran un poder tal que lleguen a imponerse a los hombres mismos, etcétera.

También en otras épocas ciertos fenómenos naturales, hoy trasparentes para nosotros, aparecían como irracionales, y se dejaba a la magia o a la religión el darles un sentido que, hasta entonces, a la luz de la razón no se les podía dar. Pero no existe lo absurdo o lo irracional en sí, sino en cuanto un fenómeno no puede ser integrado en la conexión o totalidad que lo explica. Cuando se dice que el universo kafkiano es el universo de lo absurdo ¿en qué relación se pone lo absurdo con lo real y lo racional? Los hechos que Kafka describe suscitan una serie de interrogantes: ¿por qué estas idas y venidas de José K.? ¿Por qué este proceso invisible? Todo es o parece ser real, y, sin embargo, carece de sentido para nosotros. Si tratamos de hallar su sentido al nivel de la apariencia, del hecho bruto, no lo hallaremos, y de ahí su carácter absurdo. Ahora bien, cuando se es incapaz de explicar unos hechos reales aquí, en este mundo, sólo queda hacer de lo absurdo un absoluto, o buscar la significación de ellos en un reino eterno, trascendente, como lo ha intentado Max Brod. De este modo, para bus-

car la clave de un comportamiento kafkiano, el de José K., se sale del mundo concreto, real, y se pugna por dar razón de lo absurdo humano remitiéndose a una razón suprahumana. En esta interpretación, lo absurdo y lo racional coexisten, pero en dos mundos distintos: uno, humano, y otro, divino y trascendente.

La enajenación y lo absurdo humano

Hace ya más de un siglo que Marx señaló el carácter mistificado, irracional o absurdo de las relaciones humanas al adoptar la forma de relaciones entre cosas. Demostró asimismo, a partir de sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que la clave de ello hay que buscarla en el hombre mismo, en determinado tipo de relaciones sociales. Desde entonces sabemos que la razón de ser de lo absurdo humano está en la enajenación del hombre que surge cuando el trabajo, que es su propia esencia, lejos de afirmarle, lo cosifica o deshumaniza. Esta enajenación real, económica, tiene su expresión en el plano de las relaciones políticas y sociales como escisión del hombre concreto en individuo y ciudadano que lleva una doble vida: pública y privada. La relación entre individuo y ciudadano tiene entonces un carácter exterior. El individuo no se reconoce en la comunidad. Cuando actúa colectivamente, como miembro del Estado, hace abstracción de su verdadero ser real. La individualidad y universalidad verdaderas se hallan en una contradicción irreductible. La solución se busca en el sacrificio de un término a otro. Así, por ejemplo, José K. ha sacrificado su individualidad a la universalidad falsa o formal de su ser burocrático. Su existencia adquiere, entonces, un carácter absurdo e irracional, pero la raíz de ello hay que buscarla en un mundo humano enajenado.

Lo absurdo y lo racional existen, por tanto, pero no en dos mundos distintos: humano, el uno, y suprahumano, el otro, sino en uno solo, el del hombre, pero en dos planos. Lo absurdo humano no es sino el fenómeno, la apariencia de una esencia más profunda. Lo absurdo, lo irracional, no hace más que enmascarar una racionalidad oculta, vuelta contra el hombre, pero en definitiva dada al nivel de determinadas relaciones humanas concretas, económico-sociales.

La existencia enajenada de José K.

Si ahora volvemos la mirada a nuestro héroe kafkiano, veremos que vive una vida propiamente enajenada. Ya hemos dicho que ésta se manifiesta en cada hombre real como escisión entre lo público y lo privado, entre lo universal y lo individual. Este hombre real queda convertido en un verdadero campo de batalla, sobre todo mientras lo verdaderamente personal se resiste a dejarse disolver en una universalidad abstracta, es decir, mientras se resiste a ser despojado de sus cualidades propiamente humanas en aras de una universalidad vacía o formal con la que no se siente identificado. El proceso de enajenación alcanza su culminación cuando se pierde toda conciencia de este desdoblamiento, es decir, cuando el proceso de cosificación es tan profundo que se borra por completo la verdadera individualidad. El ser real del hombre consiste entonces en la abstracción de su ser real, en su impersonalidad o irrealidad humana.

José K. encarna este punto culminante de la enajenación humana. Esta ha llegado en él a tal extremo que ya ni siquiera experimenta su existencia como una existencia desgarrada o desdoblada. No advierte ya el conflicto o escisión entre su vida privada y su vida pública porque ya no tiene vida privada. Su ser se agota en su ser funcionario. Nada existe ni le interesa al margen de este único ser suyo. Su enajenación es tan profunda que José K. sólo se siente firme o "preparado" en este ser abstracto, vacío, burocrático; en una palabra, enajenado. Como el hombre que estuviera condenado a verse siempre en un espejo cóncavo, sólo se reconoce a sí mismo cuando ve su imagen deformada. Es más, sólo llevando esta existencia enajenada se siente seguro. El banco es para José K. el único suelo firme. Por ello, cuando se enfrenta a la nueva e inesperada situación que representa su proceso, se siente débil, inseguro, inestable. La ruptura producida en el mundo en que vive acabará por minar el suelo firme que pisa. José K. no está preparado para hacer frente a una nueva situación con la certeza y seguridad con que hace frente a lo que se le plantea en el marco de su existencia enajenada.

> "...¡Uno está tan poco preparado! En el Banco, por ejemplo, yo estaría siempre preparado, no podría ocurrir nada de eso. Allí tengo un mensajero a mi disposición, el teléfono para la ciudad y el teléfono interno; hay siempre

gente que llega, clientes y empleados y, además, me encuentro siempre en pleno trabajo. Por consiguiente, conservo siempre mi presencia de espíritu; tendría un verdadero placer en encontrarme allí en una situación semejante."

Es decir, José K., como funcionario de un banco, se siente en éste en su propio elemento y, por tanto, se siente seguro, no pierde nunca su "presencia de espíritu". Justamente por haber reducido su existencia concreta a una dimensión abstracta, puede moverse allí con firmeza y seguridad, ya que todo lo vivo, lo individual, queda excluido de ella. Su existencia sólo se vuelve problemática cuando se ve sacudida por un hecho singular que le afecta no ya en su ser abstracto, burocrático, sino en su ser concreto real, individual. Un hecho de esta naturaleza no puede integrarlo José K. en su ser abstractamente universal, y de ahí su amargo reconocimiento de una terrible verdad: "¡Uno no está preparado para ello!" En efecto, la existencia monocroma o unidimensional del héroe kafkiano tiene que hacer frente a un hecho inesperado: la acusación que pende sobre él. Desde este momento, tiene que dividir sus fuerzas en atender a su empleo y defenderse a sí mismo. Su ser ya no se agota en su existencia general de funcionario de un banco; algo comienza a crecer al margen de ella, algo que comenzó siendo un hecho intrascendente que sólo llenaba un hueco de su hueca existencia y que acaba por llenar su existencia entera. Es más, la esfera en que antes se sentía seguro, va convirtiéndose en un obstáculo para resolver algo que sólo él, en su individualidad, al margen de su existencia bancaria, tiene que resolver. Podría pensarse que José K., en la medida en que reduce el tiempo que dedica a su empleo, y se consagra más y más a resolver algo que le afecta personalmente, cobra conciencia del desdoblamiento de su existencia, y se refugia en el recinto sagrado de la vida privada. Pero Kafka ha tenido el acierto de no buscar esta solución —tan típica del individualismo burgués— en un mero cambio de planos; no se trata, en efecto, de reducir lo individual a lo general ni tampoco lo general a lo individual. José K., al enfrentarse a un problema que le afecta a él, en su singularidad, no hace más que poner de relieve hasta qué punto se halla preso de su enajenación. Para él, la esfera general abstracta en que se desenvuelve su ser burocrático sigue siendo su verdadera existencia, y el proceso judicial se le aparece, como una perturbación, si bien cada vez más grave, de ella. La forzosidad de

defenderse, es decir, de ser arrancado de esa esfera abstracta, le desazona y disgusta.

> "Todo momento que pasaba fuera de la oficina le causaba enormes inquietudes; ya no podía emplear su tiempo de trabajo tan útilmente como antes; pasaba muchas horas haciendo únicamente como que trabajaba; su inquietud era aún mayor cuando no se hallaba en el Banco."[8]

Marx ha señalado como una de las formas de enajenación del obrero la que se manifiesta en el acto mismo del trabajo, es decir, en la relación del obrero consigo mismo en las condiciones del trabajo enajenado. El trabajo se le presenta, entonces, como algo exterior, que le mortifica y le niega, como algo que no forma parte de su esencia. De ahí que se sienta a disgusto, ya que no desarrolla sus energías físicas y espirituales. José K. lleva una vida tan enajenada que no puede entrar consigo mismo en una relación verdaderamente humana y, en este sentido, en un terreno objetivo, su actividad en el Banco le es tan exterior como el trabajo al obrero. Sin embargo, subjetivamente, lejos de sentirse a disgusto, se complace en su existencia enajenada de empleado bancario, viendo en ella su verdadera existencia.

Kafka describe este hecho sin revelar su clave. Esta complacencia de José K. con su existencia enajenada, cuando el golpe que se abate sobre ella abre un portillo para la conquista de su personalidad, es justamente lo que sella el destino amargo de su lucha. El mundo al que tiene que hacer frente José K. es para él un mundo opuesto a aquel otro en que se siente firme y seguro. Es un mundo, en primer lugar, en el que toda injusticia tiene su asiento, un mundo corrompido y venal, cuyo sentido no es sino "hacer detener a los inocentes y abrirles procesos sin razón."[9] Así lo ve José K. Pero no ve que este mundo —en el que el espíritu burocrático se sutiliza aún más— no es más que una parte del mismo mundo enajenado en que se desenvuelve su existencia de burócrata bancario. Su lucha contra ese mundo injusto la libra, pues, sin romper con la existencia abstracta, impersonal que él sigue teniendo por auténtica. Y no sólo no rompe con ella, sino que trata de salvaguardarla en esta lucha. De ahí que el tiempo

[8] F. Kafka, *El Proceso*, ed. cit, p. 172.
[9] Ibid., p. 44.

que consagra a defenderse a sí mismo sea, a su modo de ver, un tiempo robado a lo que tiene por su actividad esencial. De ahí también que libre esa lucha dejando a un lado su ser genérico abstracto para librarlo como individuo no menos abstracto. Y es que el burócrata no conoce otra forma de comunidad que esta comunidad abstracta que se funda en la privación de las verdaderas cualidades humanas; por ello, José K. decide luchar exponiéndose él "solo a los golpes de la justicia."[10]

La lucha estéril de José K.

Pero ¿qué lucha es ésta que libra José K. contra la poderosa burocracia judicial que cada vez estrecha más su cerco? Es una lucha que no pasa de la protesta verbal contra los procedimientos judiciales o del intento de llegar hasta los altos funcionarios que podrían imprimir un sesgo favorable a su proceso; una lucha estéril que no puede impedir que se ejecute, finalmente, la sentencia.

Kafka nos muestra la inutilidad, el carácter absurdo y el fracaso de la lucha que libra individualmente José K. contra esa máquina de injusticias que es la burocracia judicial. Sólo confía en sus propias fuerzas y de ahí su impotencia. No conoce más forma de comunidad que la comunidad formal y hueca de la burocracia. Y de ahí que, incapaz de integrar sus actos en una acción verdaderamente común, se lance a una lucha solitaria y estéril.

Kafka nos muestra la esterilidad de la lucha individual, pero en la perspectiva kafkiana no cabe otra salida. Para que la lucha fuese fecunda tendría, en primer lugar, que dirigirse contra el fundamento mismo, económico-social, que hace posible tanto la existencia enajenada de José K. como la organización judicial que le condena. Es decir, en un mundo enajenado, la lucha es estéril mientras no parta de una toma de conciencia de las raíces económico-sociales de la enajenación, y mientras no adopte el carácter de una acción práctica colectiva para cambiarla.

Individuo y comunidad en el universo kafkiano

Kafka ha tenido conciencia de la necesidad de resolver este problema capital: el de las relaciones entre individuo y comu-

[10] F. Kafka, *El Proceso*, ed. cit, p. 114.

nidad. *El Proceso* demuestra no sólo que había visto el problema, sino también la falsedad de algunos intentos de solución. Pero no vio —no podía ver desde su concepción del mundo— dónde estaba la verdadera solución de un problema tan viejo como el hombre mismo.

José K., con su universalidad abstracta, con su ser burocrático en el que lo personal es absorbido por lo general, encarna unas relaciones humanas en las que se disuelve la verdadera individualidad. Al describir la existencia despersonalizada de José K., Kafka muestra y condena inequívocamente esa falsa comunidad, característica, sobre todo, de la sociedad capitalista. Pero José K., con su estéril lucha individual y por su incapacidad de integrarse en una verdadera comunidad, es también la encarnación de una falsa individualidad.

Kafka muestra así la falsedad de dos posiciones igualmente unilaterales: la de la comunidad formal —expresada por el ser abstracto, burocrático, de José K.— y la de la individualidad abstracta, o sea, la del hombre solitario, replegado sobre sí mismo, que se expresa en el fracaso de la lucha de José K. No se puede hacer frente a esta cabal expresión de la enajenación que es la burocracia aisladamente. José K., con su muerte, prueba la inutilidad de la lucha solitaria.

La idea de un Kafka, cantor de la soledad, proviene de una desmesurada y forzada aproximación entre él y Kierkegaard que no responde a la realidad, aunque algunos pasajes de su *Diario*, interpretados ligeramente, parezcan abonarla. No olvidemos, a este respecto, que también Kafka ha dicho en ese mismo diario que "el estar solo no trae más que castigos". Kafka ha sentido la necesidad de una verdadera comunidad entre los hombres, y ha denunciado vigorosamente el carácter inhumano de esa comunidad abstracta que se logra al precio de una total despersonalización. Pero, al no situar el problema de las relaciones entre el individuo y la comunidad sobre una base concreta, histórico-social, ha dejado en el aire su solución. Ha tendido a ver determinada condición humana —la enajenación del hombre, el imperio de las cosas sobre él— fuera de su contexto histórico y social, y con ello se ha cerrado el camino para encontrar las fuerzas sociales que están llamadas a poner fin a esa cosificación de la existencia humana.

Ello no quiere decir que Kafka haya sido impermeable a lo social. No se le ha escapado, por ejemplo, el carácter deshumanizador de unas relaciones sociales concretas como las capitalistas.

"El capitalismo —ha dicho— es un sistema de relaciones de dependencias que van del interior al exterior, del exterior al interior, de arriba abajo, de abajo arriba. Todo está jerarquizado, todo está aherrojado. El capitalismo es un estado del mundo y un estado del alma."

Y refiriéndose al taylorismo, al trabajo en cadena, dice también: "Somos más bien una cosa, un objeto, que un ser vivo."

La simpatía de Kafka por los oprimidos es patente siempre, así como por aquellos que, bajo el capitalismo, ven mutilada su personalidad en un trabajo que le es totalmente exterior. El propio Kafka experimentó en sí mismo, como ya vimos, la tortura de la escisión entre la verdadera personalidad y un empleo que la niega. Por otra parte, trabajando en una compañía de seguros contra accidentes de trabajo adquirió una clara idea de las injusticias sociales y se familiarizó con el sufrimiento engendrado por la máquina burocrática. Pero Kafka no ha visto en los oprimidos más que a hombres hundidos en el dolor, y no una fuerza social capaz de transformar ese "sistema de dependencias" en que prolifera el sufrimiento. Ha visto la deshumanización —y el dolor que engendra— como una potencia que escapa al control de los hombres y que los hombres no podrán desarraigar transformando las relaciones sociales. De ahí su actitud escéptica hacia los esfuerzos revolucionarios por cambiar el mundo.

Kafka ha visto lo negativo sin poder rebasarlo. Pero basta, a su vez, negar esta negatividad para que se ponga de manifiesto todo lo que hay de positivo y fecundo en la creación kafkiana. Para ello, hay que poner la obra de Kafka en relación con lo real. Veremos, entonces, que ese mundo irracional, absurdo e injusto que pinta existe realmente, pero en el marco de unas relaciones humanas determinadas históricamente. Y aunque Kafka no haya señalado las raíces profundas de ese mundo inhumano ni las vías para cancelarlo, es evidente que su obra, al describir ese mundo absurdo e inhumano, entraña una crítica profunda de él. Ver la obra de Kafka en un plano intemporal como una apología de lo absurdo o lo irracional en sí, cortando todos los lazos que la vinculan en su suelo real, es prolongar la abstracción contra la que se rebeló el propio Kafka y es, finalmente, contribuir a cerrar el paso a la solución del problema kafkiano fundamental, que es también un problema cardinal de nuestro tiempo: la integración del individuo en la sociedad, es decir, la unión de la verdadera comunidad y la verdadera individualidad.

II

EL DESTINO DEL ARTE BAJO EL CAPITALISMO

"Así se explica uno que la producción capitalista sea hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía."

[C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*]

1
LA HOSTILIDAD DE LA PRODUCCION CAPITALISTA AL ARTE

Marx se ocupa reiteradas veces, a lo largo de su obra, de las relaciones entre el arte y el capitalismo. Como lo estético en general es para él una esfera esencial de la existencia humana no puede dejar de preocuparle el destino del arte, como manifestación de las fuerzas creadoras del hombre, en la sociedad capitalista. Una vez desgarrado el velo que oculta la entraña explotadora de la producción material bajo el capitalismo, Marx señala que dicha producción "es hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía."[1]

Marx subraya la hostilidad del capitalismo al arte en su *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* para demostrar a Storch, un economista de los primeros decenios del siglo XIX, hoy olvidado, que las relaciones entre la producción material y la espiritual no son tan simples como él se las imagina. Vinculadas como están con determinado tipo de organización social, resulta, a juicio de Marx, que en las condiciones capitalistas la producción material no solamente no favorece el desenvolvimiento artístico sino que se vuelve contra él. A una producción material más desarrollada no corresponde necesariamente un arte superior, y si la creación artística alcanza, en ciertos casos, determinado florecimiento no es gracias a la producción material capitalista sino a despecho de ella. Tal es, en pocas palabras, el sentido del anterior enunciado de Marx. "De otro modo —aclara irónicamente— daremos en aquella manía pretenciosa de los franceses del siglo XVIII, tan graciosamente ridiculizada por Lessing: puesto que hemos sobrepasado a los antiguos en todo lo que se refiere a la mecánica, etc. ¿por qué no hemos de ser capaces de escribir un poema épico? Y así es como Voltaire escribe su *Henriade*, ¡para no ser menos que el autor de *La Ilíada*!"[2]

En el apartado del que hemos extraído los pasajes que acabamos de citar, Marx señala en los términos antes transcritos el hecho de la oposición entre arte y capitalismo, pero no nos dice en qué consiste propiamente esa oposición ni esta-

[1] C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. Trad. de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, t. I, p. 262.
[2] Ibid.

blece si tiene un carácter esencial o inesencial tomando en cuenta el carácter de la producción capitalista. Tampoco aclara hasta qué punto dicha oposición limita el desenvolvimiento artístico, o, por el contrario, no logra impedir que un gran arte florezca incluso en las condiciones desfavorables en que produce el artista bajo el capitalismo.

Sin embargo, estas cuestiones no dejan de tener respuesta aunque no la hallemos en Marx directamente formulada. Podemos hallarla por nuestra cuenta y aventurarnos a exponerla en nombre de Marx, después de haber espigado en diversos textos suyos en los que se habla de las relaciones entre el arte y la economía, de la esencia de la producción capitalista, de los nexos entre la producción y el consumo, de la oposición entre trabajo creador y trabajo enajenado y, finalmente, de las relaciones entre el arte y el trabajo.

Basándonos, pues, en distintos textos de Marx trataremos de explicar, en el presente estudio, el origen y la esencia de la hostilidad del capitalismo al arte. Pero antes de abordar esta cuestión, tenemos que despejar el terreno de nuestra investigación descartando dos concepciones de las relaciones entre producción capitalista y producción artística que podrían tender un velo sobre la verdadera naturaleza de la oposición entre arte y capitalismo. Estas dos concepciones son: a) la que ve en la oposición citada una manifestación de la ley —enunciada por Marx— del desarrollo desigual de la producción artística y la producción material; b) la que la reduce a una oposición ideológica: entre la ideología del artista y la del capitalismo.

La ley del desenvolvimiento desigual del arte y la economía

Al señalar que la producción capitalista es hostil a la producción espiritual, Marx subraya asimismo que lo es particularmente al arte. Se deja sobreentender con ello que no se manifiesta con el mismo vigor en todas las ramas de la producción espiritual. Podemos agregar nosotros, de acuerdo con diferentes afirmaciones de los fundadores del marxismo, que la producción material capitalista no sólo no es igualmente hostil a los diversos sectores de la producción espiritual, sino que algunos de ellos escapan a esa hostilidad e incluso se ven favorecidos por dicha producción material. Al afirmar esto

tenemos presente las ciencias, particularmente las ciencias de la naturaleza, las cuales crecen y se desarrollan sobre la base de las fuerzas productivas. La ciencia, según la expresión de Marx, es la potencia espiritual del desarrollo de la producción, la condición necesaria para su desenvolvimiento; la producción material, es, a su vez, factor determinante del progreso científico. Las exigencias de la producción capitalista han constituido un estímulo decisivo para el desarrollo científico. Puede afirmarse que la constitución de la ciencia moderna se halla vinculada estrechamente a las tareas prácticas que la transformación de la naturaleza plantea en el período del nacimiento y ascenso del capitalismo. Vemos, pues, que una rama de la producción espiritual —la ciencia— progresa en consecuencia con el desenvolvimiento de la producción material. A un tipo más elevado de producción material corresponde una producción científica superior, es decir, una penetración cada vez más profunda en los procesos de la naturaleza. La ciencia se desenvuelve al compás de la producción, y si existe desproporción entre el desarrollo de una y otra, la irregularidad de su desenvolvimiento no es tan acusada como en otras ramas de la actividad espiritual. La concordancia es aquí mayor debido a que la ciencia se halla más cerca de la producción, y, por tanto, se encuentra más estrechamente vinculada a ella que a otras formas de la supraestructura ideológica.

El arte y la literatura no responden directamente a las exigencias de la producción material. No es esta última la que determina directamente el contenido ni la forma de la obra artística ni la que fija la dirección general del desenvolvimiento artístico y, menos aún, la que determina, con su impulso, el florecimiento del arte en una sociedad dada. Se puede poner en relación el progreso de la química en el siglo XIX con las exigencias de la industria textil, o el enorme progreso de la física nuclear en nuestros días con las tareas prácticas de la aplicación bélica y pacífica de la energía atómica. Pero no se puede vincular directamente, por ejemplo, sin caer en una burda simplificación criticada vigorosamente por Engels, el romanticismo de los primeros decenios del siglo XIX con el estado de la producción en ese período, o la aparición del arte abstracto en nuestra época con la producción material contemporánea. No se trata de esferas que no tengan nada que ver entre sí, pues, en última instancia, el estado de las fuerzas productivas se hace presente. Pero aunque el desarro-

llo espiritual tenga un fundamento último, económico, el arte y la literatura forman parte de una totalidad social compleja dentro de la cual se hayan unidos, por multitud de nexos intermediarios no sólo con la base económica sino con otras formas de la supraestructura ideológica. El resultado es que el arte y la literatura, aun estando condicionados económicamente, gozan de una autonomía relativa, pero mucho más amplia que la que hallamos en la ciencia. Esa autonomía es tanto mayor cuanto más tupida es la rama de eslabones intermediarios; en consecuencia, cuanto más se aleja la producción espiritual de la material, mayor es también la desproporción existente entre el desenvolvimiento artístico y el económico. Dicha desproporción puede llegar al extremo de que una de las cumbres del desarrollo artístico —el arte griego— se haya dado precisamente en una sociedad caracterizada por un bajo nivel de las fuerzas productivas. La razón de ser de este desenvolvimiento irregular que Marx ejemplifica no sólo con el arte griego sino también con Shakespeare no hay que buscarla inmediatamente en el carácter de la producción, sino, sobre todo, en la naturaleza de las mediaciones o eslabones intermediarios entre la base y la supraestructura. Entre ellos señala Marx, por lo que toca al arte griego, cierta concepción de la naturaleza y de las relaciones sociales que, al alimentar la fantasía griega, daba origen a la mitología, "arsenal y suelo nutricio" del arte de la antigua Grecia.

De la misma manera que la producción material, en la sociedad esclavista griega, no determina de por sí la grandeza del arte helénico, tampoco hay que buscar directamente en la producción capitalista el florecimiento o decadencia que, en ciertas épocas, muestra el arte creado sobre la base de esa producción material. Aquí también el florecimiento o la decadencia no pueden explicarse sino por el modo peculiar de darse las mediaciones o de tenderse los puentes entre la economía y el arte.

Ahora bien, la hostilidad de la producción capitalista al arte —de que habla Marx en el pasaje antes mencionado— establece una relación negativa entre la producción material y la artística, pero, en el presente caso, esta negatividad no hay que buscarla en el tipo peculiar de mediaciones que explican el desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y el económico, sino en el carácter mismo de la producción capitalista. Una negatividad semejante no la hallamos, por

principio, en las formas de producción precapitalistas, como las de la sociedad griega.

De acuerdo con la ley del desarrollo desigual del arte y la economía, en una sociedad económicamente inferior el arte puede alcanzar un florecimiento no alcanzado, en cambio, en una sociedad más elevada desde el punto de vista económico-social. El ejemplo del arte griego, aducido por Marx, es bastante elocuente a este respecto. En ninguna de las sociedades precapitalistas la producción material era, por principio, hostil al arte. Ni siquiera en los orígenes del arte cuando este, en la sociedad primitiva, se hallaba vinculado muy directamente a la producción material. Por principio, la hostilidad de la producción material al arte sólo se da bajo el capitalismo. De acuerdo con la tesis de Marx, el capitalismo, por esencia es una formación económico-social ajena y opuesta al arte.

Cuando en otras sociedades no capitalistas han entrado en contradicción la producción material y la artística esta oposición no ha tenido un carácter esencial; es decir, no ha arraigado directamente en la naturaleza de su economía sino en la compleja red de eslabones intermediarios que se extienden entre la base económica y el arte.

Al afirmar Marx que la producción capitalista es hostil al arte, tiene presente una hostilidad que radica no en el modo peculiar de relacionarse la economía y la creación artística a través de una serie de factores intermediarios, sino en la entraña misma de la producción material capitalista, vinculada, a su vez, a determinado tipo de organización social.

Queda, por supuesto, la tarea de demostrar la esencialidad de esa contradicción, y ello constituirá el propósito fundamental del presente trabajo; ahora bien, al subrayarse, desde ahora, este carácter esencial de la hostilidad de la producción capitalista al arte, dicha hostilidad pudiera interpretarse falsamente como una mera manifestación de la ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y el económico, pero no se trata, en modo alguno, de un caso particular de esta ley. En efecto, la ley enunciada por Marx no establece que haya un tipo de producción material que de por sí sea favorable u hostil al arte; ni señala tampoco las condiciones en que determinado tipo de producción puede influir sobre el arte en un sentido o en otro. Del contenido de dicha ley sólo se desprende que puesto que el arte goza de una relativa autonomía, cualquiera que sea el tipo de producción material

que predomine en la sociedad, queda abierta la posibilidad de un desenvolvimiento artístico superior o inferior con respecto al desarrollo económico-social. La tesis de la hostilidad del capitalismo al arte, en cambio, establece una relación directa entre la economía y el arte y, además, negativa, o sea, la producción capitalista, por principio, por esencia, no favorece al arte.

Esta tesis, por un lado, viene a confirmar la ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y el económico —por ejemplo, a una producción superior corresponde un arte inferior—, pero, por otro, parece infringirla en cuanto que esta desigualdad tiene su raíz en el carácter mismo de la producción material con lo cual, al parecer, se desvanece la autonomía relativa del arte respecto de su base económica. Pero, la realidad nos dice en los últimos siglos que aunque la producción material capitalista sea por principio hostil al arte, el arte no ha dejado de florecer (Balzac, Tolstoy, Whitman, Poe, Cezanne, etc.) y florece hoy (T. Mann, Faulknen, Picasso, Chaplin, etc.) bajo el capitalismo. Esto no significa que el arte siga el desarrollo regular que corresponde a un tipo superior de producción. Por el contrario, el desenvolvimiento irregular del arte con respecto a la producción sigue operándose bajo el capitalismo, pues, como veremos más adelante, si el arte florece incluso cuando la producción capitalista despliega toda su potencia, no florece gracias a la economía, sino a despecho de ella. El hecho de que tal arte pueda darse no suprime la contradicción entre producción material y producción artística, ya que no se trata de una contradicción pasajera, inesencial, que pueda ser superada en el marco del sistema por una modificación epidérmica del carácter de la producción capitalista. Se trata de una contradicción *esencial*; y el arte, como veremos, solamente puede florecer en la medida en que logra zafarse de ella.

2
EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD BURGUESA

Hasta ahora la contradicción entre arte y capitalismo se nos ha presentado como una contradicción objetiva que tiene su raíz en el carácter mismo de la producción material capitalista, es decir, se da independientemente de la actitud que el artista adopte hacia las relaciones sociales, capitalistas, y cualquiera que sea la ideología que encarne en su obra o la tendencia estética que revele su creación. La hostilidad del capitalismo al arte que tenemos presente es la que se manifiesta en cuanto que la producción artística cae bajo las leyes de la producción capitalista. Lo decisivo aquí no es la actitud del artista expresada en su obra sino el hecho de que su creación quede sujeta a las leyes generales de la producción material. Más adelante veremos cuáles son las posibilidades que se ofrecen al artista contemporáneo para escapar a la acción de dichas leyes, y qué precio ha de pagar cuando trata de eludirlas. Ahora bien, esta contradicción esencial, objetiva, que se da independientemente de la actitud del artista, no debe confundirse, aunque guarde cierta relación con ella, con la contradicción que expresa el divorcio entre el creador artístico y la sociedad burguesa. Esta contradicción se manifiesta en el hecho de que el artista no encuentra en la realidad burguesa un motivo artístico, o sea, no la ve como una materia digna del arte. El artista no se siente solidario de las relaciones humanas, sociales, que brotan en el marco del régimen capitalista, y se niega a integrar su obra en dicha sociedad. Nota esta realidad, ante todo, como una realidad hostil al arte; la hostilidad la advierte aquí no en cuanto su creación es convertida en mercancía o cosa, sino en cuanto que las relaciones entre los hombres, bajo el imperio de las leyes de la producción capitalista y sujetas a una enajenación real, efectiva, se deshumanizan o fanalizan. Aunque el artista no tenga conciencia del carácter enajenado de la existencia humana en el marco de las relaciones capitalistas y, menos aún, de su fundamento económico-social, advierte su vulgaridad, su cosificación; el arte que hace entonces expresa su inconformidad e incluso su rebeldía, con ese mundo burgués.

Por supuesto, las relaciones entre el artista y la sociedad burguesa no siempre han tenido este carácter. Cuando la bur-

guesía era una fuerza social naciente o en ascenso, promovía nuevas aspiraciones e ideas que el artista expresaba. En la lucha contra el viejo orden feudal, contra los valores caducos que la burguesía quería demoler, el arte ocupó su puesto. En el Renacimiento y en la época de las revoluciones burguesas de los siglos XVII y XVIII el arte fue también un arma espiritual en manos de la burguesía. Con el cambio de temas y la introducción de otros nuevos se contribuía, desde la esfera del arte, a descalificar un mundo caduco y a exaltar el nuevo. En este sentido, el simple hecho de pintar un bodegón o el interior de una casa, dándole a estos temas una jerarquía estética que hasta entonces no había tenido, es en la pintura holandesa una desvalorización de lo pomposo, heroico, solemne o trascendente, asociado a un mundo cortesano, absolutista-feudal. La concepción de la pintura leonardesca, en el Renacimiento, como un medio de interpretar la realidad entera, rivalizando en esta tarea con la ciencia, expresa la actitud del hombre burgués, renacentista, que aspira a conocer la naturaleza para dominarla, y que es consciente de no ser ya un mero siervo de Dios, sino soberano del mundo. En la época en que se aproxima el estallido de la Revolución burguesa de Francia, la cruzada contra el rococó y la exaltación de las virtudes de la familia burguesa por Greuze o Chardin forma parte de la cruzada política y social contra el viejo régimen. Diderot en el siglo XVIII será consciente de la necesidad de asociar un modo de tratar artísticamente la realidad —el realismo— y las aspiraciones de la burguesía, contrapuesto a los nexos existentes entre el arte rococó y la aristocracia decadente de su tiempo. Para afirmar los nuevos valores morales y expresar la vitalidad cívica y heroica de los tiempos de la Revolución burguesa, el arte retorna al clasicismo pero impregnándolo de un nuevo contenido ideológico. El artista se solidariza con los ideales y valores de la burguesía y en el marco de un nuevo clasicismo acentúa el predominio del dibujo para subrayar la sencillez puritana y, al mismo tiempo, la grandeza heroica revolucionaria, a la vez que elude el color para que el cuadro, en contradicción con el puritanismo revolucionario, no se convierta, como sucede con el arte rococó, en un banquete de los sentidos, en una fiesta para los ojos.

Pero esta relativa armonía del arte con los ideales de la sociedad burguesa perdura mientras las nuevas relaciones sociales no revelan sus contradicciones más vitales y profundas

y mientras la nueva clase social en el poder se muestra no como una clase particular, sino como un representante de toda la nación. A medida que se disipa el sueño de una sociedad esclarecida y racional, la supuesta razón universal que debiera estructurarla se revela como una razón particular, de clase, que entra en contradicción con los intereses del resto de la sociedad.

El neoclasicismo, transformado en un arte oficial, frío, acartonado, trata de servir los ideales de la burguesía, a costa de la vida, de la realidad misma. Esta es embellecida, idealizada, al recortarse sus aristas y suavizarse sus rudos contornos. El academicismo del siglo XIX intenta prolongar, cada vez más desmayadamente, este escamoteo de lo vital idealizando más y más la realidad.

Desde comienzos del siglo XIX, los artistas comienzan a adquirir conciencia de que su obra solamente podía salvarse rompiendo con un arte como el neoclásico que sofocaba por doquier lo natural y espontáneo al degenerar en un academicismo burgués. Al mismo tiempo, cobran conciencia de que la realidad social presente era inaceptable, y se acogían al arte como la vía más pura y adecuada para afirmar su libertad y personalidad frente a ella.

El romanticismo expresa este desarraigo del artista en la realidad burguesa. El romántico expresa una actitud de desencanto con la realidad que le rodea y busca otras raíces fuera de ella. Niega o se rebela contra el presente refugiándose en el pasado y proyectándose en el porvenir. Se rebela contra la razón porque con la razón se trata de cimentar esa realidad, y exalta su propio individualismo, la libertad desenfrenada de su yo, o su soledad radical para marcar su insolidaridad con la realidad prosaica y banal que hostiliza su existencia. Con el capitalismo, todo se ha vuelto abstracto, impersonal, y el romántico, desencadenando un volcán interno, subjetivo, aspira a reconquistar lo vivo y personal. Ya sea en su forma aristocrática o plebeya el romanticismo es una actitud antiburguesa. Por primera vez el artista ve la realidad social —las relaciones sociales capitalistas— como un mundo hostil al arte.

Desde el romanticismo, pasando por la teoría del "arte por el arte", el esteticismo de un Keats o un Shelley y los movimientos pictóricos que arrancan del impresionismo, el arte y el capitalismo han marchado divorciados.

Durante muchos años, el artista ha protestado contra la es-

cala de valores que la burguesía le ofrecía refugiándose en su individualidad creadora, hermetizando su lenguaje, como un medio de separarse de la realidad social que le rodea. Pero, en su afán de negar esta realidad, el artista ha negado también la necesidad de reflejarla y modificarla. Se ha exaltado una subjetividad radical, para defenderse así de la presión de la realidad burguesa.

Y cuando el artista ha vuelo a la realidad a mediados del siglo XIX con un Balzac o un Stendhal, no lo ha hecho dejándose absorber por ella. En una época de profundos conflictos sociales, de elevación cada vez mayor de la sensibilidad política y social, surge la necesidad de conocer a los hombres, los móviles de sus acciones, los senderos por los que dan sus pasos; se observa y se describe este mundo humano, en el que cada vez pesa más lo económico y lo social, y se valoran los hechos. El realismo adopta un acento crítico con respecto a la realidad social en la que el poder del dinero ha pasado a primer plano.

Aunque el arte se oriente de nuevo hacia la realidad y su crítica no quebrante los pilares de la realidad burguesa, sigue ateniéndose a lo largo de todo el siglo XIX y, en parte, en el XX al principio fundamental proclamado por los románticos: la vida burguesa no merece ser exaltada. Desde los tiempos de la Revolución Francesa —exactamente, desde el romanticismo—, la burguesía no ha podido contar con un gran arte que se solidarice con sus valores e ideales de clase. El arte propiamente burgués, al servicio de sus intereses, es la prolongación anémica de un clasicismo, ayer vivo, y hoy convertido en academicismo burgués, unas veces idealizando la realidad con ayuda de una yerta mitología, y, otras, intentando reflejar la realidad objetiva con tal exactitud en los detalles, con tal objetivismo que la interpretación —y la imaginación— del artista se pone entre paréntesis con lo cual se escamotean tanto la realidad como la subjetividad del creador. Ahora bien, cuando el arte académico burgués invoca la fidelidad a lo real contra las evasiones críticas, distorsiones o protestas que se manifiestan desde el romanticismo, no hace más que tratar de justificar e idealizar la vida burguesa que el artista romántico, esteticista, realista crítico, innovador o revolucionario, se niega a aceptar como territorio propio del arte. Desde que la sociedad capitalista se ve desgarrada por sus contradicciones fundamentales las relaciones humanas que se desarrollan en el marco de ella se impersonalizan y

toman la apariencia de relaciones entre cosas; el artista —hombre rico espiritualmente— no puede armonizar, entonces, con una realidad de por sí deshumanizada. Vuélvese, por ello, un desarraigado, un bohemio o un revolucionario, pero ya no puede ser el cantor o barnizador de la realidad burguesa. El capitalismo se le aparece como un mundo hostil, porque para él, como creador de un mundo llamado precisamente a poner de relieve la presencia del hombre en las cosas, el capitalismo es un mundo inhumano que no merece ser integrado en la creación artística. Por tanto, no puede hacer un arte que armonice con él; tiene que crear negando ese mundo para salvarse a sí mismo, y, con él, su creación. La evasión, la crítica o la protesta que sus obras revelan no son sino el modo de afirmar su inconformidad con un mundo deshumanizado y de salvaguardar así su libertad de creación.

5

CARACTER HISTORICO-SOCIAL DE LAS RELACIONES ENTRE EL ARTISTA Y EL PUBLICO

Nuestros artistas viven en un sociedad determinada: la sociedad burguesa. En ella mantienen unas relaciones efectivas, concretas, con los demás hombres, y forman parte de una determinada organización social. Quiere decir esto que, a menos que se contenten con una libertad ilusoria, meramente subjetiva, su libertad de creación no puede darse al margen de sus relaciones con los demás, y, sobre todo, al margen de las relaciones reales, efectivas, características de esa sociedad burguesa. Como decía Lenin, no es posible vivir en la sociedad y no depender de ella. Ahora bien, ¿cómo conjugar en la sociedad capitalista la libertad de creación y la necesidad de entrar en relación con los otros, con el público? El artista es un hombre que siente como una necesidad interior la necesidad de crear; en el despliegue de sus fuerzas esenciales en un objeto artístico reside el sentido mismo de su vida. Todo encauzamiento de sus energías físicas y espirituales en una dirección ajena u opuesta a la que reclama su verdadero ser, es para él una mutilación de su existencia. Pero el artista forma parte de una sociedad determinada, y tiene que crear y subsistir en el marco de las posibilidades que ella le ofrece. Para no desviar sus fuerzas esenciales de su verdadero cauce, el arte habrá de ser para él medio de desenvolvimiento de su personalidad, pero también medio de subsistencia. Tiene que conjugar una creación que asegure su existencia material, y que haga posible, asimismo, el despliegue de sus fuerzas creadoras.

Las condiciones materiales de existencia del artista revelan el tipo de relación existente entre él y el consumidor (el público), y ponen de manifiesto, a su vez, el estatuto de la obra de arte dentro del sistema de relaciones sociales dadas. Todo esto se haya determinado, asimismo, por el carácter de la producción material, y de las relaciones que los hombres contraen, independientemente de su voluntad, en el curso de ella (relaciones de producción).

En la sociedad griega antigua, el artista crea para la comunidad, para la ciudad-Estado; no existe propiamente el cliente particular y no cabe hablar, por tanto, de producción libre para el mercado. La ciudad-Estado (la *polis*) es una

comunidad de hombres libres en la cual el trabajo físico se considera como misión primordial de los esclavos. La libertad tiene, por tanto, un contenido concreto, de clase, pero, en el marco de las limitaciones impuestas por su base esclavista, existe cierta armonía entre el individuo y la comunidad. El régimen democrático esclavista de Atenas es un intento de organizar a los individuos en una comunidad social, regida por una ley o razón que los trasciende, pero que, en definitiva, es obra de ellos. Para el ciudadano ateniense no hay mayor honor que ser miembro de la *polis*, y considera como una perversión el anteponer los intereses personales a los de la comunidad. Aristóteles dice, despreciando la ética individual que pretende colocarse por encima de la social, que el que busca la autarquía individual quiere vivir como un Dios, pero, en realidad, vivirá como una bestia.

El artista, en cuanto ciudadano de la *polis*, piensa también que sólo como miembro de ella y poniéndose a su servicio puede desarrollar sus posibilidades creadoras. Por otra parte, la ciudad-Estado no ve en el arte una actividad superflua ni tampoco un medio de enriquecimiento material, sino un medio para elevar al hombre conforme a los ideales de la comunidad. El carácter de la producción artística se halla determinado por el de la producción material. En la antigua Grecia —escribe Marx— el hombre "es siempre el fin de la producción" a diferencia del mundo burgués "en el que la producción es el fin del hombre, y la riqueza [entendida como valor de cambio. *A.S.V.*] es el fin de la producción".

El arte de la antigua Grecia se nutre de la fe en la belleza y la grandeza del hombre libre, ciudadano de la *polis*. ("Hay en la naturaleza muchas fuerzas divinas —dice Sófocles en *Antígona*— pero no hay nada más fuerte que el hombre".) Este hombre, ciudadano libre, circunscrito al marco de una clase y de una ciudad, que recibe las más amplias posibilidades para su desenvolvimiento, es el fin tanto de la producción material como de la artística. Y la ciudad-Estado fomenta el arte en la medida en que contribuye a formar a los ciudadanos. Esto explica la diatriba de Platón contra la poesía (Libro X de *La República*) en cuanto que los poetas al dar la apariencia por verdad e influir sobre la parte más negativa del alma —las pasiones—, no hacen de su actividad un medio de reforma ciudadana, espiritual. La alta misión social y política que se atribuye al arte se pone

de manifiesto, en el caso de la tragedia, al subvencionar la ciudad-Estado a los espectadores y pagar a los autores. No se escatiman los gastos artísticos, que llegan a ser considerables, porque el arte cumple una función que los ciudadanos atenienses consideran esencial. Y puesto que la producción artística cumple el mismo fin que la producción material, ya que al igual que la material, es producción para el hombre, es decir, contribuye al desenvolvimiento espiritual de los miembros de la comunidad, el arte se tiene por una actividad productiva. El artista es productor de ideas, de belleza corpórea y espiritual, y esto es lo que el consumidor —la comunidad— busca, aprecia y fomenta en sus obras.

En la Edad Media, el artista y el público siguen manteniendo una vinculación directa, pero el cliente ya no es, fundamentalmente, el Estado, sino la Iglesia. La función política del arte deja paso a su función religiosa, como medio de fomento y difusión del culto, así como de formación y elevación de la conciencia religiosa. Cierto es que la Iglesia no dio tan alto valor al arte desde el primer momento. Como es sabido, los primeros escritores cristianos no ocultaban su hostilidad al arte, particularmente a la plástica, en la cual veían el peligro de que avivara la idolatría. Esta actitud, por otra parte, era perfectamente congruente con su extremo dualismo de lo espiritual y lo corporal que desembocaba en un franco desdén por lo sensible, y en consecuencia, por una actividad como la artística que no puede prescindir de lo material, de lo sensible. El destino del arte quedó vinculado al del culto de las imágenes contra el cual se había pronunciado la Iglesia en los primeros siglos de su existencia, y, en particular el movimiento iconoclasta que, dentro de ella, expresaba su repulsa al paganismo sensual, vinculado a la imagen, y su apego al símbolo que subrayaba más firmemente lo espiritual. Solamente cuando ya bien avanzada la Edad Media. la Iglesia se siente segura, vencedora, trata de acentuar el contenido espiritual religioso no ya bajo la estilización sutil del símbolo, sino bajo la forma más concreta y sensible de la imagen. Pero lo que lleva a afirmar al arte frente a los iconoclastas y, en definitiva, lo que hace que obtenga el reconocimiento de la Iglesia es su valor como instrumento de educación. En una época en que eran contados los que sabían leer y escribir, las artes plásticas ilustran por su contenido, por su mensaje, a la vez que deleitan con su armonía de líneas y colores. De este modo,

una persona iletrada podía evocar la realidad significada por la imagen, sin necesidad de saber leer. "La pintura puede ser para los iletrados lo que la escritura para los que saben leer", decía el Papa Gregorio, a finales del siglo VI.

Desde el momento en que se ve en el arte un peculiar y valioso medio de instrucción, la Iglesia se convierte en su cliente principal, y lo pone al servicio de la religión. El arte no tiene de por sí un carácter sagrado, pero sirve como un instrumento eficaz para suplir la ignorancia de las masas a la vez que deleita a quienes tienen una sensibilidad y cultura privilegiadas.

Ahora bien, aunque haya cambiado la función del arte, la relación entre el productor y el cliente es una relación directa e inmediata. El artista crea para satisfacer el encargo del consumidor, la Iglesia. Y como el fin principal de la obra artística es pedagógico, el artista se sujeta a las prescripciones de la Iglesia que es la que fija los temas para que la pintura sea, de acuerdo con su función pedagógica, una especie de escritura en imágenes. Con todo, pese a esta función educativa, el arte queda sujeto al contenido ideológico que le imprime la religión y que fija su actitud hacia la realidad, la cual no es vista por el artista en sí sino como reflejo, resplandor o alegría de una realidad que la trasciende. Por ello, será más que una pintura realista una pintura que, a través de la realidad dada, expresa, significa o alegoriza una suprarrealidad.

Puede hablarse, con referencia al arte medieval, de una utilidad en sentido pedagógico o religioso, pero, en modo alguno, de una utilidad material. La obra artística se considera al margen de todo interés utilitario estrecho. El trabajo del artista es productivo, pero no en un sentido material, sino ideológico o espiritual.

El artista se halla sujeto al cliente, pero su sujeción no entraña propiamente para él un conflicto ya que el creador comparte el contenido religioso que el consumidor —la Iglesia y sus fieles— quiere que exprese. El conflicto que puede establecerse entre la personalidad creadora y las prescripciones del consumidor no quebrantan la comunidad ideológica, religiosa que es, para ambas partes, el valor fundamental.

Sin embargo, aunque el artista trabaje directamente para la Iglesia, varían las formas de la relación entre el productor y el consumidor, sin que cambie el carácter esencial de la creación artística que es considerada siempre en la Edad Media

como producción espiritual, y, por tanto ajena a la producción material.

En los primeros tiempos, el artista entra en relación con el consumidor a través del taller, como asociación de trabajo que aglutina técnica y artísticamente la labor de sus integrantes. Esta mediación del taller se convertirá, con el tiempo, para los artistas en una limitación de su personalidad creadora y de ahí que sientan cada vez más la necesidad de liberarse de él, como organismo intermediario, para poder entrar en una relación directa e inmediata con el consumidor. Pero la libertad de trabajo, alcanzada fuera del taller, engendra la competencia; el artista tiene que liberarse entonces de la competencia misma, agrupándose de nuevo para proteger sus intereses. Pero a diferencia del taller anterior, esta nueva agrupación no pone en cuestión la personalidad creadora del artista, es decir, no regula su trabajo en un sentido artístico fijándole normas, sino que tiende pura y simplemente a coordinar los intereses personales diversos amenazados conjuntamente por la competencia. Esta nueva agrupación es el gremio medieval. En el futuro, la Iglesia pierde su carácter de cliente casi exclusivo; la clientela artística se encuentra también entre los municipios y cortes y, en la Alta Edad Media, con los primeros brotes de burguesía urbana, aparecen por primera vez los clientes individuales. Sin embargo, todo esto no alterará el carácter de las relaciones entre el productor y el consumidor, como relaciones directas para satisfacer el encargo de un cliente determinado cuyos gustos y necesidades se conocen de antemano. No se produce para un destinatario abstracto, impersonal, desconocido, sino concreto (tal iglesia, tal municipio o tal comprador urbano). La producción y el consumo se hallan en una relación directa; no hay intermediarios. Aún no pisa el artista ese terreno oscuro y movedizo que es el mercado; aún no sabe lo que es crear para un comprador libre, es decir, para un cliente cuyo rostro ni siquiera conoce.

Lo que en la Edad Media sólo apunta en sus postrimerías —es decir, la sustitución del cliente colectivo— iglesia, municipio o corte— por el individuo concreto, se convierte en el tipo de relación habitual entre productor y consumidor en el Renacimiento. O sea, ha cambiado la posición social del consumidor: los encargos de iglesias o municipios dejan paso a los individuos concretos —que ya no son sólo príncipes, nobles o prelados— sino también burgueses ricos. Sin

embargo, el carácter esencial de la relación entre el productor y el consumidor no cambia; sigue siendo una relación directa, personal, aunque su función particular se haya ido modificando: difusión de valores supraterrenos, exaltación de las glorias terrenas de un rey o de una ciudad o, finalmente, en el caso de los burgueses ricos, embellecer su existencia prosaica o poner de manifiesto el brillo de su nueva posición social. Como hasta entonces, el artista sigue produciendo para determinado consumidor. Cierto es que ya no existe la firme unidad ideológica que encontramos en la Edad Media en las relaciones entre el artista y el consumidor. Por otra parte, en la medida en que se desarrolla la clientela individual, el artista tiene que satisfacer una diversidad de gustos y necesidades. Todo eso no puede dejar de marcar su huella en el artista, pues este se siente tanto menos libre cuanto más tiene que atender a gustos extraños. Surgen así conflictos entre la personalidad creadora del artista y los encargos que expresan los gustos del consumidor, pero estos conflictos no adquieren una forma radical ya que sigue existiendo un terreno común entre el productor y el consumidor, o sea, la consideración de que la obra artística es, ante todo, una creación espiritual. Pueden establecerse relaciones inadecuadas entre ambas partes, pero sin que se llegue a quebrantar este modo fundamental de apreciar el producto artístico. Aunque el consumidor posea materialmente la obra de arte —en su palacio o en su casa— no se considera verdadero poseedor de ella mientras no la posee espiritualmente, es decir, mientras no entra en una relación ideológica y estética con ella.

La aparición del mecenazgo no cambia, en esencia, esta relación en virtud de la cual tanto el productor como el consumidor ven el arte como una forma de producción espiritual, que resulta *improductiva* al ser medida con el criterio y los valores de la producción material. La institución del mecenazgo introduce cambios en la situación social del artista, pero no en el carácter de su actividad. Al acogerse a la sombra bienhechora de un protector o mecenas, el artista pretende sustraerse de nuevo —como en la Edad Media— al acoso de la competencia que mantiene su existencia material en continuo sobresalto. El mecenas le asegura una relativa tranquilidad material a cambio de consagrarle los frutos de su labor creadora. El artista se ha visto obligado siempre a conjugar la necesidad de asegurar su existencia material y

el ejercicio de su libertad creadora. En todos los períodos de la historia, esta conjugación ha sido bastante problemática. A lo largo de ellos, el artista ha tratado siempre, contra viento y marea, de existir o subsistir para crear. Existencia y creación se acercan o se alejan, convergen o divergen, pero sin llegar a una contradicción radical. Durante siglos, las condiciones de existencia son, para el artista, condiciones materiales de su creación, y su creación no aparece como condición material de su existencia. Al acogerse a la protección del mecenas, el artista pretende poner fin a los azares de una existencia problemática bajo los efectos de la competencia. Pero, naturalmente, ello no deja de afectar a sus posibilidades creadoras, ya que estrecha aún más los lazos que le unen al consumidor. Por un lado, ciertamente, libera al artista de las exigencias de diversos clientes individuales carentes de gusto artístico; por otro le libra de la necesidad de desviar sus fuerzas creadoras por caminos ajenos al arte y, sobre todo, le salva de la zozobra constante en que lo mantiene la competencia. Pero estos aspectos positivos tienen su envés en el hecho mismo de crear para un solo cliente —el mecenas— que concentra en sus manos todos los encargos; el artista asegura su existencia material pero al precio de una nueva dependencia. Sin embargo, la más grave consecuencia del patronazgo privado es la reducción del carácter público, social, del arte, es decir, la limitación de su capacidad y necesidad de hablar directamente a la sociedad como hablaba el arte medieval y hablan todavía por ese tiempo, con sus grandes frescos los pintores del Renacimiento. Sin embargo, pese a estas limitaciones, no puede hablarse de un antagonismo entre el artista y la sociedad, ya que no obstante las limitaciones con que tropieza la creación artística sigue siendo considerada, ante todo, como producción espiritual, y los valores subsidiarios que se buscan en ella parten del reconocimiento de su valor como producto espiritual, al margen de la consideración utilitaria que acompaña siempre a la producción material. El mecenas puede apreciar la calidad de una obra como un medio de afirmación de su prestigio social y aunque el artista dependa materialmente del mecenas, éste, en cierto sentido, hace depender su propio prestigio social del prestigio artístico de la obra que se crea bajo su protección. De ahí que se deje al artista en cierta libertad temática, y, sobre todo, en la elección de sus procedimientos creadores y medios de expresión. Por lo que se refiere al

contenido ideológico, el artista se mueve, en general, en el mismo clima espiritual que su mecenas, comparte su universo de ideas y valores y, en los casos en que pretende marcar su distancia o discrepancia con respecto al mundo social del cual él mismo depende, el gran artista, como lo demuestra el caso de Velázquez, logra hacerlo con la grandeza de su arte e impone su superioridad espiritual, rebasando el marco de ideas y sentimientos sociales dominantes, sin poner en peligro los vínculos materiales que le unen a su protector.

Sin embargo, aunque un artista genial como Velázquez lograra afirmar su personalidad y libertad creadora en el marco de la dependencia impuesta por el mecenazgo real, es evidente que los artistas acogidos a la protección de un mecenas tenían que sentir su relación directa y personal con su protector como una limitación al despliegue de su talento creador. El artista trata de asegurar, entonces, su libertad de creación escapando a esta relación directa y personal con el cliente, es decir, creando de acuerdo con sus propios deseos sin tener en cuenta un encargo directo. Para ello crea una serie de obras que satisfacen su gusto artístico y sus aspiraciones personales, y una vez terminadas, las ofrece a los posibles consumidores. El artista necesita, por supuesto, asegurar sus condiciones de existencia material, pero trata de no depender inmediatamente del consumidor y pugna por que este pase, en cierto modo, a un segundo plano —en cuanto que su encargo no determina su actividad creadora—; para ello, él tiene que producir una serie de obras que excedan, por su cantidad y valor económico, a las exigencias de la necesidad de subsistir. Es decir, el artista tiene que incrementar su producción para poder ofrecerla sin el apremio de esa necesidad y, de este modo, liberarse de la necesidad de crear conforme a un encargo previo. El cliente adquiere así una obra que satisface, primero, el gusto de su creador y, después, el suyo. Ya no es el artista el que, en cierta medida, se ajusta al gusto del consumidor expresado en un encargo previo y concreto sino más bien a la inversa. Mientras que en la relación personal y directa del artista con el mecenas el encargo preexiste a la obra, en la nueva relación la obra preexiste a su futuro consumidor, y, de esta manera, la producción o creación tiene la primacía sobre el consumo. El artista crea anticipándose con su oferta de una obra ya creada a la demanda de una obra inexistente.

Pero este tipo de relación entre el artista y el consumidor

es, desde el punto de vista histórico, una relación transitoria. Esta ha surgido como una forma de emancipación respecto de la dependencia directa, respecto de las diversas formas de mecenazgo; ahora bien, por su carácter social, aunque cambie el tipo de mecenas (público o privado), es una forma de transición entre la relación aristocrática, personal que, en la esfera de la producción artística corresponde a la dependencia personal —que, en la época feudal, hallamos en el plano de la producción material— y la relación formalmente libre entre el artista y el consumidor, característica de la sociedad burguesa ya plenamente desarrollada. Hasta ahora el artista ha mantenido cierta relación personal con el cliente; ya sea acogido a su protección (mecenazgo) ya sea en la oferta que hace directamente a un comprador al que sólo se vincula de un modo accidental. Pero, con el desarrollo del capitalismo, estos lazos personales acabarán por disolverse. En la fase anterior, el artista produce para un consumidor que previamente conoce; en la fase de transición, el artista ya no produce para un consumidor previo, pero una vez creada la obra, el artista entrará en una relación personal con él al ofrecerle su creación. En la nueva etapa capitalista, se disuelven los lazos concretos, personales, entre uno y otro; el producto no se crea ya para un consumidor cuyo rostro conoce desde el primer momento, o para el consumidor que habrá de conocer después de terminar su trabajo, y, que, por tanto, no influye en las características de su creación, sino para un consumidor ajeno, futuro, cuyo rostro jamás habrá de ver y que, sin embargo, pese a su carácter abstracto e invisible, no podrá dejar de tener presente en el curso de su trabajo creador. Entre el productor y el consumidor se interpone un mundo inasible y extraño: el mercado. El artista, en realidad, no crea para un consumidor concreto al que no conoce. Produce, propiamente, para algo tan abstracto como el mercado.

Al no producir para un cliente definido y no depender, por tanto, de un encargo previo, cree haber afirmado su libertad. En efecto, el artista no crea para nadie en particular sino para ese consumidor abstracto que es el público y que está oculto, invisible, tras esa divisoria impersonal que traza el mercado. Piensa que su libertad de creación se afirma tanto más cuanto más se impersonaliza y más abstracta se hace esa relación, es decir, cuanto más produce para el mercado.

Esta relación peculiar es la que se impone a mediados del

siglo XIX, aunque brotes de ella se dan ya en el Renacimiento y, con cierta madurez, en la Holanda del siglo XVII. El artista llega a pensar que esta relación es la que mejor responde a sus aspiraciones de crear libremente, pero, en realidad, se trata de una relación impuesta por determinado carácter de la producción material, por la producción capitalista y la organización social correspondiente, y esta relación será, en definitiva, la que habrá de regir, incluso independientemente de la voluntad del artista, en la sociedad burguesa. No la encontramos todavía en sus albores ni siquiera en un período posterior cuando, después de haber afirmado su poder económico y político, al burgués le interesa la obra no propiamente como mercancía, sino como objeto que expresa y exalta una nueva concepción del mundo, los valores e ideas que corresponden a sus intereses de clase en ascenso, o bien como objeto de adorno o embellecimiento de su existencia, o de ostentación de su posición social. La obra produce ideas, sentimientos o belleza, y en ella no se busca otra cosa. Las relaciones del burgués con el artista en los países europeos donde el primero ha conquistado el poder económico y político no hacen más que prolongar, en este período, las relaciones directas, personales que, en una u otra forma, mantenían con él en otros tiempos el príncipe, el noble o el prelado. El burgués necesita al artista para exaltar o justificar sus ideales o para hacer más placentera su existencia. En realidad, las viejas relaciones y las nuevas no se diferencian cualitativamente: el trabajo artístico sigue siendo, desde el punto de vista económico, un trabajo improductivo, y como tal lo acepta el burgués, aunque reconociendo su productividad o utilidad en una esfera ideológica o social.

Entre el burgués y el artista no existe todavía esa aparente tierra de nadie que es el mercado. El comprador burgués no busca las obras de arte en el mercado, sino, directamente, en el taller del artista, o bien hace que éste vaya a ofrecérselas a su casa. Así pues, en plena sociedad burguesa, o en un mundo social regido ya, en gran parte, por las relaciones capitalistas de producción, el burgués se contenta, durante algún tiempo, con que el arte sea solamente una rama de la producción espiritual, es decir, un instrumento ideológico o estético sustraído a las leyes de la producción material. Aunque le interesa el arte como expresión de su visión burguesa del mundo, su relación con él no es, propiamente capitalista, es decir, no es todavía la relación que surge cuando

la obra artística se aprecia, sobre todo, por su productividad material. Ahora bien, a medida que la producción capitalista se extiende y que el mundo entero se va convirtiendo en un inmenso mercado en el que todo se compra y se vende, la obra de arte deja de ser, a los ojos del capitalista, un objeto improductivo —en sentido material— para convertirse en mercancía.

Con la Revolución Industrial del siglo XVIII las riquezas materiales se multiplican y el mercado, insaciable, absorbe más productos; sus fronteras se amplían más y más no sólo porque se incorporan a él nuevos sectores de la producción material, sino también porque productos peculiares que, hasta entonces, parecían ajenos a todo valor mercantil caen ahora bajo sus leyes. Lo que en otros tiempos se tenía por reductos inexpugnables —dados los altos valores que parecían encarnar— queda sujeto también a la ley general de la producción capitalista. La producción artística se vuelve producción para el mercado, y los más sacrosantos reductos son asaltados por el nuevo poder, el poder del dinero. "La burguesía —dice Marx— ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados."[1] Desde la segunda mitad del siglo pasado estas palabras de Marx no han hecho más que confirmarse. En la actualidad, la obra de arte no es sólo una mercancía sino un valor especulativo. En París miles y miles de artistas libran entre sí una dura batalla para abrirse paso hasta el mercado controlado por poderosas galerías de arte. El artista trata de obedecer a esta voluntad abstracta e impersonal del mercado y para ganársela se ve obligado, a veces, a buscar la innovación por la innovación misma y a imponer los llamados "valores de choque". Pero no sólo lo nuevo abre las puertas: en la liza entran también, y son aceptadas como inversiones seguras, las obras de los artistas de ayer. Los vivos tienen que luchar también con los muertos. Artistas repudiados en otros tiempos por la burguesía, hundidos en la miseria o enloquecidos por ella, figuran entre los competidores más firmes. A todo esto hay que agregar que no se trata, por lo que toca a los artistas vivos, de una competencia limpia, entre iguales,

[1] C. Marx y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*. En *Obras Escogidas*, ed. esp. cit., t. I, p. 25.

en la que vencen no los mejor dotados, sino muchas veces los que son "lanzados" por las galerías poniendo en juego los recursos más variados y las técnicas publicitarias más modernas. Todo esto, propio de los países capitalistas más desarrollados, demuestra que la producción pictórica para las grandes galerías —como las de París y Nueva York— ha quedado sujeta a las leyes de la producción material capitalista. Ahora bien, este sometimiento de la creación artística a las leyes de la producción material no puede dejar de tener graves consecuencias para ella ya que, como señala Marx, dicha producción capitalista es hostil por esencia al arte.

El artista se ve obligado a entrar en una relación objetiva con el consumidor, independientemente de su voluntad, y regida por las leyes de la producción material. Con ello, se establece una contradicción entre arte y sociedad aun más profunda que la que expusimos anteriormente, a saber: la contradicción determinada por la incompatibilidad entre el artista y la sociedad de cuyos valores e ideales no se siente solidario. Ya vimos que, después de acompañar a la burguesía en la instauración de una nueva sociedad, expresando en su obra sus ideales y valores en su fase ascensional, el artista se aleja de ella y, finalmente, se divorcia de la sociedad burguesa a medida que las relaciones entre los hombres se fanalizan y cosifican. A partir del romanticismo, el arte no ha dejado de expresar su inconformidad o distanciamiento respecto del mundo abstracto, frío e impersonal de las relaciones sociales burguesas. Desde entonces, el capitalismo no ha podido contar con el respaldo de un gran arte. Todo el arte auténtico que se ha hecho desde el romanticismo hasta nuestros días ha sido un arte a espaldas, en contra, al margen o a despecho del capitalismo. Ningún gran artista ha ensalzado o cantado lo que responde a los verdaderos intereses del régimen capitalista. Ningún verdadero artista ha sentido la *necesidad interior* de crear conforme a sus ideales y valores. Sin embargo, este mismo régimen capitalista que no puede lograr que el artista ensalce y exalte por una necesidad interior su ideología, lo fuerza, en cambio, a crear por una *necesidad exterior* con arreglo a esa ley de la producción material capitalista que, a juicio de Marx es hostil al arte.

Al hablar de la hostilidad del capitalismo al arte, Marx se refiere, ante todo, a la reducción implacable de la producción artística a las leyes de la producción material. Esta

oposición es aun más radical que la que hemos señalado anteriormente: o sea, entre el artista y una realidad social inhumana. Abarca al arte en general, cualquiera que sea su contenido ideológico. Incluso un arte fomentado o tolerado por las clases dominantes, en virtud de su pobreza ideológica, no puede eludir la hostilidad señalada por Marx. Ahora bien, ¿en qué consiste precisamente esta hostilidad?, ¿por qué esta reducción de la producción artística a las exigencias de la producción material afecta negativamente al arte?, ¿puede este superar las consecuencias negativas de dicha hostilidad? Es evidente que, pese a la hostilidad del capitalismo, el arte no sólo ha seguido viviendo sino que, en el último siglo, ha dado espléndidos frutos. ¿No significará esto más bien que es una fortaleza que, incluso en las condiciones desfavorables señaladas por Marx, no se deja abatir? Y si ello es así, ¿qué alcance tiene, entonces, la tesis de Marx de que el capitalismo es por principio hostil al arte? He ahí un racimo de preguntas a las que trataremos de responder en el resto de nuestro estudio.

¿Qué es lo que lleva a Marx a señalar en una obra de economía como la *Historia crítica de la teoría de la plusvalía* que la producción capitalista es hostil al arte? Marx se refiere aquí a la producción material; se trata, por tanto, de la hostilidad de la producción *material* a una rama de la producción espiritual como la artística. No señala esto por una preocupación meramente estética sino para poner de relieve en un dominio privilegiado, el arte, lo que ya ha demostrado palmariamente con respecto a la producción material,[1] a saber: que la producción capitalista se ha vuelto contra el hombre. Lejos de estar ella al servicio del hombre, es el hombre el que está al servicio de la producción. O, mejor dicho, el hombre desaparece tras un mundo de cosas, de mercancías, para volverse una cosa más. Tal es el fenómeno de la enajenación (o cosificación) de la existencia humana. La producción material capitalista es para Marx una producción que enajena o deshumaniza, y el proletario, el productor, es el hombre cosificado, o enajenado por excelencia.

El examen a que Marx somete la producción material capitalista pone al descubierto en qué medida el obrero, el productor, queda afectado negativamente en su condición humana. Pero esto es justamente lo que no puede o no quiere ver, por su carácter de clase, la economía política burguesa y, en particular, los economistas clásicos como Adam Smith y Ricardo cuyas doctrinas aborda críticamente Marx. Tanto en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* como en una obra posterior, ya del período de su madurez, la *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, pone de relieve el carácter inhumano de las relaciones económicas capitalistas así como de la pretendida ciencia económica de los economistas clásicos. "El salario normal —escribe Marx citando a Adam Smith— es el salario mínimo compatible con la simple *humanité*." Y agrega Marx al canto: "es decir, con una existencia propia de bestias."[2]

[1] Particularmente en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, *Contribución a la crítica de la economía política* y *El Capital*.
[2] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 29.

Así, pues, a los economistas clásicos les parece perfectamente natural que el obrero sólo reciba como salario, a cambio de su fuerza de trabajo, justamente lo indispensable para subsistir, no propiamente como un ser humano, sino pura y simplemente como objeto o instrumento de la producción. Al ignorar la contradicción entre la producción y el hombre, la economía clásica reduce las relaciones económicas a meras relaciones entre cosas. Al hacer de la ganancia, de la producción de plusvalía, el valor supremo, sólo le interesa el obrero como productor de plusvalía. Todo lo que rebasa este marco (el obrero como ser humano o el obrero fuera de la producción) queda al margen de la economía. La economía política clásica es, por consiguiente, inhumana por su esencia. Por otra parte, al quedarse en el plano de la apariencia (las relaciones económicas como cosas) y no llegar hasta el fondo de ellas (las relaciones humanas encarnadas o cristalizadas en las aparentes relaciones entre cosas) ofrece una visión superficial —y por tanto, deformada, no científica— de las relaciones económicas. Por el contrario, la economía política marxista, al esclarecer el carácter inhumano de las relaciones económicas capitalistas no sólo pone de manifiesto su vinculación con una concepción humanista y revolucionaria de la sociedad y del hombre, sino que muestra su carácter científico, ya que, a diferencia de la seudociencia económica burguesa, es capaz de explicar el verdadero carácter de las relaciones capitalistas al desgarrar el velo de su realidad aparente. Tiene, por tanto, un carácter científico justamente por haber puesto de manifiesto el carácter inhumano de la producción capitalista (producción contra el hombre, o producción de plusvalía).

La producción material capitalista establece una relación inhumana entre el hombre y los objetos de la producción, tanto para el productor como para el poseedor. Desde el ángulo del productor, sus relaciones con su producto son de extrañamiento o enajenación: el obrero no se reconoce en el producto, no se reconoce tampoco a sí mismo en el acto de la producción ni se ve expresado en su propia actividad productora. "Con respecto al obrero que se *apropia* la naturaleza por el trabajo, la apropiación se presenta como enajenación, la propia actividad como actividad para otro y actividad de otro, la actividad vital como sacrificio de la vida, la producción del objeto como pérdida de él a favor de una po-

tencia extraña, a favor de un hombre *ajeno*..."[8] Este hombre ajeno, el *no obrero*, o sea, el capitalista, tampoco se encuentra en una relación específicamente humana con respecto al obrero, a su trabajo y a su producto. Puesto que al capitalista sólo le interesa la producción en cuanto engendra ganancia, sólo puede interesarle, por tanto, como producción inhumana que niega al productor. Adopta, por principio, un punto de vista utilitario, y le es ajena toda actitud humana hacia el obrero, hacia su actividad y hacia su objeto.

Vemos, pues, que la producción material capitalista impide por doquier que el hombre pueda entrar en una relación verdaderamente humana con los objetos de la producción, como la que se establece entre el hombre y la significación humana del objeto que satisface determinada necesidad del ser humano a la vez que objetiva sus fuerzas esenciales. Para el obrero el objeto ha perdido su significación humana; no sólo no ve *sus* fuerzas humanas objetivadas en él, sino que el objeto se vuelve para él un objeto extraño, ajeno e inhumano. Para el capitalista no existe tal objeto en cuanto objetiva al hombre, es decir, por su significación verdaderamente humana, sino como medio de ganancia; no se encuentra en una relación individual con él como objeto que satisface una necesidad específica suya, sino en una relación abstracta, unilateral; la relación de posesión.

Bajo el capitalismo, la producción material deja al hombre fuera de la relación sujeto-objeto. La relación inhumana que se establece entre el productor y su producto (entre el obrero y su objeto) se restablece como relación inhumana también, aunque con características peculiares, entre el poseedor y el producto (entre el capitalista y el objeto). Esa relación inhumana entre el productor y su producto significa, por otra parte, que el primero se niega a sí mismo en su ser específicamente humano, es decir, como ser creador o trabajador. Su trabajo —trabajo enajenado— es la negación del trabajo como actividad vital humana, como objetivación de sus energías físicas y espirituales, como actividad en la que el hombre se afirma como ser libre, consciente y creador. El trabajo pierde su dimensión específicamente humana —como actividad que pone de manifiesto la naturaleza creadora del hombre— para reducirse a una dimensión meramente económica: producir mercancías, o más exactamente,

[8] C. Marx, *Manuscritos*..., p. 72.

plusvalía. La relación inhumana entre el poseedor y los productos del trabajo humano significa, a su vez, que la infinita gama de nexos que el hombre puede establecer con las cosas para satisfacer una multiplicidad de necesidades humanas, se reduce a la relación de posesión. El hombre se priva así de gozar humanamente de las creaciones de los otros. El goce o consumo del objeto se agota en la posesión. A una producción inhumana, corresponde un goce o consumo inhumano. Ni el obrero produce de un modo verdaderamente humano, es decir, en forma creadora, ni el capitalista consume o goza humanamente del producto que posee, es decir, no goza del objeto por su significación humana.

La producción material capitalista se opone al hombre justamente por lo que tiene de ser creador; de ahí que sea incompatible con el trabajo libre, creador, y que sólo pueda admitir el que realiza el hombre como una actividad forzada, extraña, no propiamente creadora, o sea, el trabajo *enajenado* en su forma concreta de trabajo asalariado.

Haber puesto de manifiesto esa naturaleza creadora, transformadora, activa, del hombre; he ahí un mérito de la filosofía idealista alemana. Marx lo reconoce en la primera de sus *Tesis sobre Feuerbach*, pero, al mismo tiempo, subraya su limitación: haber mostrado ese aspecto activo, creador del hombre en forma abstracta, especulativa, como acción o creación de la conciencia. Corresponde justamente a Marx el mérito de haber concebido el hombre como ser concreto, histórico-social, que transforma real y efectivamente la naturaleza exterior, así como su propia naturaleza.

Por ser hostil al trabajo creador, la producción material capitalista lo es, con mayor razón aún al trabajo artístico que es creación por excelencia.

Al estudiar las ideas estéticas de Marx en los *Manuscritos* de 1844[4] encontramos que el fundamento originario y común del arte y el trabajo reside en la capacidad creadora del hombre, formada histórica y socialmente y puesta de manifiesto al expresarse y objetivarse en un objeto concreto-sensible. Cierto es que esta capacidad, aparece limitada o frustrada en el trabajo enajenado. Pero incluso en el trabajo libre la potencia creadora del hombre, su capacidad de dotar de

[4] Cf. nuestro trabajo "Ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx" y, sobre todo, el que publicamos en el presente libro como una reelaboración de aquél: "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético."

una significación humana a un objeto, no se despliega con la profundidad e intensidad que se despliega en el arte. Ello es así porque la objetivación creadora del hombre en los productos de su trabajo se efectúa siempre en el marco de la utilidad material del producto, es decir, de su capacidad para satisfacer determinada necesidad humana. La producción material no podría sacrificar esta utilidad material a su utilidad espiritual sin que la propia existencia del hombre como tal se volviera imposible. Tal o cual individuo, o incluso tal o cual clase social, puede liberarse de la necesidad de asumir práctica y directamente la función de producir (en las sociedades divididas en clase esta función recae, particularmente, sobre los explotados y oprimidos) pero la sociedad en su conjunto no puede renunciar a este tipo de relación con la naturaleza, es decir, a su transformación práctica mediante el trabajo, pues el hombre no sólo ha podido, gracias a éste, remontarse sobre ella, sino subsistir como ser humano. Sin la producción material no existiría propiamente el hombre como ser social, y puesto que la cualidad social es la cualidad específica humana —como ya lo señalaba el viejo Aristóteles al definir al hombre como animal *político* (miembro de la comunidad)—, sin ella no existiría propiamente el hombre como tal.

El objeto del trabajo debe reportar cierta utilidad; la forma que le imprime el sujeto es la adecuada para poder satisfacer determinada necesidad. El sujeto está presente en el objeto puesto que éste materializa ciertos fines suyos. Pero, en virtud de la necesidad unilateral que debe satisfacer, no se objetiva en él toda la riqueza de su subjetividad. Pero, incluso en el marco de esta limitación, sobre todo en el trabajo libre, hay una presencia de lo humano, y sus productos son un testimonio de la capacidad creadora del hombre.

Desde este punto de vista, el arte y el trabajo no se identifican, pero tampoco se oponen tan radicalmente como pensaba Kant. Los productos del trabajo humano son útiles en un sentido material, y esta utilidad es lo que los distingue esencialmente; en el trabajo libre, la utilidad material se alcanza al mismo tiempo que el productor se siente afirmado y expresado en su producto; en el trabajo enajenado, el producto conserva su función esencial utilitaria pero el productor se ve negado como ser humano, no se afirma o reconoce en su producto. Hay, pues, una tensión entre lo que podemos llamar la utilidad material y la utilidad espiritual

del producto, sin que en esta tensión, sobre todo en el trabajo libre, un término anule al otro. En efecto, el producto sólo es útil si satisface determinada necesidad material, pero solo cumple esta función utilitaria si materializa u objetiva fines o proyectos humanos, es decir, si satisface la necesidad general humana de afirmación y objetivación. Con todo, en los productos del trabajo la utilidad material es determinante.

El arte es trabajo, pero un trabajo verdaderamente creador, en cuanto que la capacidad de humanizar a los objetos, de objetivarse el hombre en ellos no tropieza con las limitaciones impuestas en el trabajo habitual por su función utilitaria. Su utilidad es fundamentalmente espiritual; satisface la necesidad del hombre, de humanizar el mundo que le rodea y de enriquecer con el objeto creado su capacidad de comunicación. En este sentido, el arte es superior al trabajo. El hombre siente la necesidad de una afirmación objetivada de sí mismo que sólo puede encontrar en el arte. Y ello explica histórica y ontológicamente el afan humano de rebasar el marco de lo útil material incluso en la esfera misma de los objetos técnicos. Vistos estos objetos desde su ángulo puramente técnico-utilitario, lo bello aparece como algo superfluo o extraño. La técnica en cuanto tal no exige lo bello. Es el hombre el que siente la necesidad de lo técnico bello en virtud de su afán de humanizar —o estetizar— como mero Rey Midas todo cuanto toca. El paso del objeto técnico al objeto técnico bello no es necesario desde un punto de vista técnico; no es exigido por las leyes de la técnica. El ansia de embellecer el objeto técnico es ansia de afirmar la presencia de lo humano, presencia limitada por el estrecho marco del ser técnico del objeto. No es que la técnica sea inhumana; es tan humana como el arte. La oposición radical entre arte y técnica, en virtud de la cual lo humano se atribuye al primero, y lo inhumano a la segunda, no es más que la prolongación sobre nuevas bases del viejo dualismo platónico del espíritu y la materia. El arte aparece como un dominio superior, plenamente espiritual, y la técnica como un reino inferior. Se olvida que el hombre ha podido elevarse como un ser espiritual, consciente, creador, gracias a su capacidad de transformar práctica, materialmente, con su trabajo físico y con la técnica al mundo que le rodea. No hay una oposición radical entre arte y técnica, como lo demuestra el hecho de que el hombre puede integrar el mundo técnico en el de lo bello, y producir objetos técnicos bellos.

Pero lo que le lleva a esta estetización de lo técnico es justamente su afán de afirmar más plenamente en los objetos la riqueza de su subjetividad.

En esto, y sólo en esto radica la superioridad del trabajo artístico sobre el trabajo físico, incluso cuando es verdaderamente libre (no enajenado). Pero esta superioridad, lejos de borrar su naturaleza común, la subraya. Sólo cuando se ignora que el arte y el trabajo son dos manifestaciones creadoras del hombre, se puede ignorar que se trata de dos esferas comunes en su origen, y, al mismo tiempo, distintas, pero no opuestas. Entre la producción material y la artísica existen, por tanto, una diferencia cualitativa, no una oposición radical y absoluta.

La tendencia a contraponer, en esta forma, una y otra, procede de Kant. En efecto, después de haber aislado lo bello, de un modo absoluto, de las necesidades prácticas del hombre con su famoso principio del desinterés de lo bello, Kant en su *Crítica del juicio* establece una oposición absoluta entre el arte y el trabajo.

Kant define justamente el arte como "producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón en la base de su actividad."[5] Es actividad conforme a un fin, creación consciente, y, en este sentido, se diferencia de la naturaleza. El trabajo, u oficio, a diferencia de él no es una actividad libre sino forzada y, por ello, desagradable. "También se distingue *arte* de *oficio*: el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación en sí misma agradable, y al segundo se le considera de tal modo que, como trabajo, es decir, ocupación en sí misma desagradable (fatigosa) y que sólo es atractiva por su efecto (vgr. la ganancia), puede ser impuesta por la fuerza."[6]

Kant opone aquí arte y trabajo en general, pero, en realidad, el trabajo que cae bajo su caracterización (actividad forzada que solo se realiza por una necesidad exterior o por la fuerza, sin que entrañe satisfacción alguna) es propiamente el trabajo enajenado. Al elevar esta forma de trabajo,

[5] Kant, *Crítica del juicio*, trad. de M. García Morente, ed. de Librería "El Ateneo", Buenos Aires, 1961, p. 312.
[6] Ibid., p. 313.

característica de la sociedad capitalista, a un plano universal, Kant lo contrapone al arte, como se opone una actividad forzada y desagradable, o, como él dice, mercenaria, a otra verdaderamente creadora y libre. Como Kant sólo concibe el trabajo bajo la forma que reviste en la sociedad burguesa, lo contrapone de un modo radical al arte.

Marx parte, como hemos visto, del fundamento común del arte y el trabajo como manifestaciones distintas de la esencia creadora del hombre que pueden oponerse entre sí en la medida en que el trabajo, en unas condiciones económico-sociales determinadas —las propias de la sociedad capitalista— pierde su carácter creador. La producción artística, verdaderamente creadora, se convierte en la antítesis de la producción material capitalista, pero no de toda forma de producción social; por ejemplo, de la producción al servicio del hombre en la que el trabajo recobra su verdadera significación humana y creadora. La contraposición entre producción artística y material reviste, por tanto, un carácter histórico-social y, en el fondo, tiene la misma raíz que la oposición entre la producción material capitalista y el trabajo libre, creador.

En la medida en que el trabajo pierde su carácter creador se aleja del arte. A su vez, en la medida en que el arte se asemeja a esta forma de trabajo, deja de ser, como decía Kant, "producción por medio de la libertad".

Ahora bien, la amenaza que pende constantemente sobre el arte en la sociedad capitalista es precisamente esta: ser tratado en la única forma que interesa en un mundo regido por la ley de la producción de plusvalía, es decir, en su forma económica, como trabajo asalariado. En este sentido habla Marx de la hostilidad de la producción material capitalista al arte, hostilidad que se manifiesta como intento de integrar una rama de la producción espiritual —la artística— en el universo de la producción material. Pero ¿en qué medida es viable tal integración?, ¿hasta qué punto el arte puede soportarla sin poner en juego su propia naturaleza como actividad creadora y libre?

5

EL ARTE COMO TRABAJO CONCRETO. VALOR ESTETICO Y VALOR DE CAMBIO

"La riqueza de las sociedades en que impera el régimen capitalista se nos aparece como un inmenso arsenal de mercancías..." Con estas palabras inicia Marx su examen del proceso de producción capitalista y con ellas se abre, asimismo, el primer volumen de *El Capital*.[1] En una sociedad basada en el intercambio universal de los productos del trabajo humano en la que todos los bienes se presentan como mercancías, las obras de arte no pueden salvarse de ser tratadas como tales. Y puesto que las mercanías no son sino trabajo humano materializado, necesitamos asomarnos a ese mundo de las mercancías y del trabajo humano para poder entender el destino de la producción artística bajo el capitalismo.

La mercancía es un producto del trabajo apto para satisfacer determinada necesidad humana. En este sentido, tiene una utilidad, un valor de uso. Por sus valores de uso unas mercancías se diferencian cualitativamente de otras en cuanto que satisfacen diversas necesidades humanas. Pero en una sociedad basada en el intercambio, es decir, en una sociedad en la que los hombres no producen para satisfacer directamente sus necesidades personales o las de la comunidad, sino para el mercado, se desvanecen sus cualidades concretas y, con estas, sus valores de uso; se opera así una nivelación de todas ellas para ser convertidas en objetos de cambio. La mercancía tiene, entonces, un valor de cambio, que es la proporción en que se cambia un valor de uso de una clase por valores de uso de otra. El valor de cambio de cada mercancía representa así un más o un menos respecto a algo común. "Como valores de uso, las mercancías representan, ante todo, cualidades distintas; como valores de cambio, sólo se distinguen por la cantidad: no encierran, por tanto ni un átomo de valor de uso."[2]

La mercancía se encuentra así doblemente arraigada en lo cuantitativo y lo cualitativo. Pero lo segundo se borra como si el valor de uso del objeto, al convertirse en mercancía, quedara fuera para mostrar sólo un rostro: su valor de cam-

[1] C. Marx, *El Capital*, ed. cit., t. I, p. 3.
[2] Ibid., p. 5.

bio. "Si éstas —las mercancías— pudieran hablar, dirían: es posible que nuestro valor de uso interese al hombre, pero el valor de uso no es atributo material nuestro. Lo inherente a nosotras como tales *cosas* es nuestro valor. Nuestras propias relaciones de mercancías lo demuestran. Nosotras sólo nos relacionamos las unas con las otras como valores de cambio."[8] Mientras que el objeto por su valor de uso establece una relación con el hombre, tiene una significación humana, por su valor de cambio aparece como un atributo de la cosa, sin relación con el hombre. El objeto pierde su significación humana, su cualidad, su relación con el hombre. La mercancía, podemos decir, es un objeto humano, pero deshumanizado; es decir, no se le considera ya por su valor de uso, por su relación con determinada necesidad humana.

Cualquiera que sea la transformación que se opere en el objeto, al convertirse en mercancía, es decir, al borrarse sus cualidades concretas y dejar de estar en relación con una necesidad humana específica, la mercancía no puede borrar su condición de producto del trabajo, pues en ella se materializa determinado trabajo humano. Pero al desvanecerse el valor de uso del objeto, no sólo cambia la relación que guarda con las necesidades humanas ya que desaparecen propiamente sus nexos con el hombre, sino que cambia también el modo de materializarse el trabajo mismo en producto.

Considerado un producto del trabajo humano, como objeto útil, por su valor de uso, es el producto de un trabajo humano real. En cuanto crea un valor de uso y con él un objeto concreto individual, que satisface una necesidad humana concreta, a este trabajo por su determinación y concreción, le llama Marx trabajo *concreto*. En él se establece una relación también concreta entre el producto y el productor, entre la individualidad de éste, expresada en los fines y peculiaridades de su actividad, y la significación humana del objeto. El trabajo concreto se halla en relación con el hombre que lo realiza y con el objeto que produce. Es un trabajo cualitativo que se diferencia de otros trabajos concretos en cuanto que crea determinado valor de uso, o un objeto con determinadas cualidades.

Pero en una sociedad en la que se produce, sobre todo, para el mercado, los productos tienen que ser equiparados haciendo abstracción de sus cualidades, de sus propiedades

[8] C. Marx, *El Capital*, ed. cit., t. I, p. 47.

útiles, de su significación humana. El valor conforme al cual se compara una mercancía con otra no es su valor de uso, o capacidad para satisfacer determinada necesidad. Por su valor de uso, los objetos se diferencian cualitativamente; cada uno vale por sí mismo y le es indiferente el valor de uso de otro. Los objetos no pueden ser equiparados mientras se permanezca en ese plano cualitativo, pues cualitativamente los valores de uso no se pueden reducir a una unidad. Su equiparación ha de ser cuantitativa, no cualitativa. Para que puedan compararse los productos del trabajo y aparecer como equivalentes hay que borrar su utilidad, sus valores de uso, su capacidad para satisfacer determinadas necesidades humanas, y considerarlos en la relación cuantitativa que es justamente su valor de cambio.

Pero ¿sobre qué bases se puede establecer esta relación cuantitativa? O sea, ¿cuál es la sustancia del valor del cambio? Ya sabemos cuál es la del valor de uso: el trabajo concreto, real. Por su valor de uso, un objeto es la encarnación de este trabajo concreto, y se diferencia de otros objetos. "Ahora bien, si prescindimos del valor de uso de las mercancías éstas solo conservan una cualidad: la de ser productos del trabajo. Pero no productos de un trabajo real y concreto."[4] Haciendo abstracción de su valor de uso, los diversos trabajos concretos, cualitativamente diferentes, pueden ser homogeneizados como partes de un trabajo humano, igual, indiferente tanto a su forma como a su contenido, así como a la significación humana individual de sus productos. Este trabajo así concebido es el trabajo general *abstracto* y él es el que constituye la sustancia del valor de cambio.[5] En cuanto trabajo abstracto se concibe en su generalidad, como proceso universal "en el que se borra la individualidad de los trabajadores."[6] En él se borran asimismo las diferencias cualitativas de los diversos trabajos concretos, individuales, pero esta desaparición de lo cualitativo es precisamente lo que permite nivelar los distintos trabajos como cantidades o fracciones de un trabajo único. De este modo, los trabajos con-

[4] C. Marx, *El Capital*, ed. cit., t. I, p. 5.

[5] "Como valores de cambio de magnitud diferente representan cantidades más o menos grandes de este trabajo simple, uniforme, general y abstracto que constituye la sustancia del valor de cambio." (C. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, ed. francesa. Editions Sociales, París, 1957, p. 9.)

[6] Ibid., p. 9.

cretos que precisamente por su concreción o determinación específica son incomparables pueden ser medidos por su reducción al trabajo abstracto, simple y adquirir entonces una magnitud cuantitativa. En consecuencia, el trabajo que crea el valor de cambio, la magnitud cuantitativa de la mercancía, es el trabajo general abstracto.

Pero si el trabajo concreto puede ser comparado en virtud de su reducción a trabajo abstracto, si el trabajo puede ser cuantificado al prescindir de su contenido cualitativo ¿qué es lo que permite llegar a esta cuantificación? O dicho en otros términos, cómo se mide el valor de cambio. "¿Cómo se mide la *magnitud* de este valor? —se pregunta Marx, y responde al canto—. Por la *cantidad* de 'sustancia creadora de valor', es decir, de trabajo, que encierra".[7] Y, a su vez, la cantidad de trabajo que encierra se mide por el tiempo de su duración, entendida ésta como tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción, o sea, el tiempo de trabajo necesario para producir la misma mercancía en las condiciones normales de la producción y con un grado medio de habilidad e intensidad en la sociedad. "Consideradas como valores, las mercancías no son todas ellas más que determinadas cantidades de *tiempo de trabajo cristalizado.*"[8] El tiempo de trabajo así concebido es también una abstracción de los tiempos particulares, es decir, de los tiempos concretos, los cuales pueden estar por encima o por debajo de la línea marcada por el tiempo de trabajo socialmente necesario.

La obra de arte es producto de un trabajo peculiar. Este trabajo produce también un objeto útil que satisface una necesidad humana, a saber la necesidad de expresarse, afirmarse y comunicarse que siente el artista imprimiendo determinada forma a una materia. El hombre produce obras de arte por una necesidad, obras que tienen un valor de uso peculiar, de acuerdo con su capacidad para satisfacer esa necesidad. En este sentido no cabe hablar de arte gratuito; el producto artístico tiene por principio una utilidad, un valor de uso. No hay en rigor arte por el arte, sino arte en relación con las necesidades humanas, arte para el hombre. El artista con su trabajo transforma una materia dada y la

[7] C. Marx, *El Capital*, ed. cit., t. I, p. 6.
[8] Ibid., p. 7. (Cita del propio Marx de su *Contribución a la crítica de la economía política.*)

dota de ciertas propiedades en virtud de las cuales el objeto creado testimonia determinada relación con el hombre. Su valor de uso lo crea el hombre con su trabajo, no lo encuentra de por sí en la materia transformada y, por tanto, es relativo a él. La utilidad de la obra de arte, su valor de uso, se halla condicionado por determinadas cualidades del objeto, cualidades que el hombre deposita en una materia dada mediante un proceso de creación. El valor de uso condicionado por esas cualidades no existe, por tanto, sin el hombre y sólo tiene sentido para él en cuanto se halla en relación con una necesidad humana.

Por su valor de uso, la obra de arte es el producto de un trabajo concreto, es decir, un trabajo específico, peculiar y personal, cuya peculiaridad se halla determinada por el contenido que se quiere fijar en el objeto concreto-sensible, y por la forma peculiar que hay que imprimir a una materia dada para poder objetivar y expresar ese contenido. El resultado, el producto, se caracteriza a su vez por su concreción y determinaciones específicas, por su peculiaridad y singularidad. Cada obra de arte es única e irrepetible. Lo que el artista expresa y la forma que el artista da a su expresión para que esta pueda objetivarse y ser comunicadas se funden en una totalidad concreta y única que no admite cortes ni desdoblamientos. Como trabajo concreto, el trabajo artístico aparece vinculado a la forma y al contenido de la obra, pero en su concreción, en su individualidad concreta; un hombre concreto, con toda su riqueza humana, es el que se objetiva en el curso de su trabajo, y cuanto más personal y concreta sea esta actividad —es decir, cuanto menos despersonalizada y uniforme— tanto más revelará su carácter creador y su contenido humano. El trabajo artístico que se encarna en la obra de arte, como objeto útil que satisface una necesidad específicamente humana de expresión, objetivación y comunicación, es un trabajo concreto y, por tanto, no puede ser indiferente a los aspectos individuales, cualitativamente distintos, de esta actividad. No podemos, por ello, comparar dos trabajos artísticos entre sí estableciendo entre ellos una relación cuantitativa, considerándolos, por ejemplo, como cantidades o fracciones de un trabajo universal abstracto, es decir, como partes de un trabajo indiferente a los aspectos concretos, cualitativos, singulares de esta actividad. De la misma manera, no podemos valorar las obras de arte haciendo abstracción de lo que hay de peculiar, de cualita-

tivo e irrepetible en cada una de ellas, o sea de lo que las distingue cualitativamente. Por otra parte, la reducción del tiempo de trabajo artístico a un tiempo común —el tiempo socialmente necesario para la creación— respeto al cual cada trabajo artístico representara un más a un menos, carece de sentido en la esfera de la producción artística ya que esto solo es posible, como ya vimos, cuando se trata de la producción en condiciones normales y de una capacidad creadora media. Aplicado esto último al arte solo podría conducir a una estandarización de la creación, a su reproducción hasta el infinito, es decir, a algo absolutamente incompatible con el carácter creador y concreto de la obra artística. Además, el empleo del tiempo de trabajo como medida general del trabajo artístico debe descartarse porque en la actividad artística el tiempo —ni como tiempo concreto ni como tiempo universal abstracto— tiene valor alguno desde el punto de vista estético. El tiempo de creación puede variar considerablemente de unos individuos a otros, e incluso en un mismo creador. Mientras algunos escritores, por ejemplo, se detienen morosamente en cada línea, o a veces en cada palabra, otros producen con una celeridad sorprendente. Estas peculiaridades pueden tener interés para un estudio psicológico del proceso creador, o desde el punto de vista biográfico, pero no pueden interesar en un terreno específicamente estético. La cuantificación del proceso creador, mediante su reducción a unidades de tiempo de trabajo carecería de sentido como criterio para valorar lo que de por sí es cualitativo, es decir, el producto de este trabajo, la obra de arte. Ello no quiere decir que el tiempo de creación sea por completo indiferente; el artista puede malograr, a veces, su creación por no haberle consagrado el tiempo suficiente, por no haber vuelto sobre algunos aspectos de ella. Ya decía Antonio Machado: "¡Ríete de poeta que no borra!" Pero también puede frustrar la creación el volver excesivamente sobre ella. Por ello, aconsejaba asimismo Juan Ramón Jiménez:

¡No la toques más
que así es la rosa!

Por todo esto, aunque el tiempo de creación forma parte también de las vicisitudes del proceso creador, lo que interesa, sobre todo, es su resultado, el producto del trabajo artístico y justamente no desde un punto de vista cuantita-

tivo, sino cualitativo. Por otra parte, por su carácter individual, concreto, el trabajo artístico es irreductible a un trabajo general abstracto, del cual pudiera considerarse una parte o fracción. La obra de arte, a su vez, es un producto que vale por sus determinaciones específicas, por las cualidades que el artista ha sabido arrancar a una materia dada para infundirlas, como cualidades estéticas, a un nuevo objeto. Este objeto vale por su utilidad, por el valor de uso vinculado a esas cualidades creadas —a sus cualidades estéticas —y, en este sentido, no puede ser equiparado con otros objetos. Cualitativamente cada obra de arte vale por sí misma, en cuanto que satisface, con su valor de uso específico, una necesidad humana también específica. No puede ser reducida a una unidad con el fin de ser equiparada con otra, a menos que se haga abstracción de sus cualidades, es decir, de su carácter específico.

Sin embargo, la obra de arte es cuantificada, es decir, se le atribuye un valor de cambio al entrar en el mundo de las mercancías; o sea, al quedar sometida, de hecho, al tipo de producción capitalista. En cuanto que las obras de arte adquieren el estatuto ontológico de la mercancía, se desvanecen sus cualidades concretas, sus valores de uso, para hacer de ellas un más o un menos respecto a algo común, de modo que se distinga entre sí no por sus cualidades sino por sus determinaciones cuantitativas.

Convertida la obra de arte en mercancía, pierde su significación humana, su cualidad, su relación con el hombre. Su valor —su capacidad para satisfacer una necesidad humana específica mediante sus cualidades estéticas— ya no descansa en sí misma, y, por tanto, en sus cualidades estéticas específicas, sino en su capacidad para producir ganancia. El valor de cambio de una mercancía, a diferencia del valor propiamente estético, no toma en cuenta las propiedades sensibles, la forma del objeto. Su aspecto concreto-sensible le es indiferente. Por esta evaporación de lo sensible en la mercancía Marx dice en *El Capital* que "el valor transforma cada producto del trabajo en un misterioso jeroglífico social." En cambio el valor estético, aunque no se reduzca a la forma del objeto, a sus propiedades concreto-sensibles, se halla en una relación directa e inmediata con éstas. El contenido humano, la riqueza humana que se expresa en la obra de arte necesita forzosamente la forma concreto-sensible para objetivarse.

El valor de cambio de la obra de arte, como el de toda mercancía en general, se halla sujeto a las leyes de la oferta y la demanda que rigen en el mercado; en este sentido, expresa unas relaciones sociales particulares, características de la producción mercantil en su fase capitalista. El valor estético del producto artístico encarna, en cambio, unas relaciones sociales, humanas, pero en toda su riqueza y universalidad. Por ello, mientras el valor de cambio es inseparable del destino de unas determinadas relaciones sociales —la producción mercantil capitalista—, el valor del objeto estético, por el carácter universal de la necesidad humana que satisface, es buscado por el hombre a lo largo de todo su desenvolvimiento histórico-social, y perdura a través de la sucesión de relaciones sociales diversas e incluso opuestas.

El valor estético es el valor específico de la obra de arte, pero cuanto más se subordina la producción artística a las leyes de la producción material capitalista tanto más se tiende a valorar sus productos por su valor de cambio, haciendo abstracción de sus cualidades estéticas.

Así pues, bajo el capitalismo, se tiende a que la producción artística sea también producción para el cambio y, por tanto, a que las obras de arte se produzcan como mercancías u objetos que se miden cuantitativamente, por su valor de cambio. Lo que caracteriza a la obra de arte, convertida en mercancía, es, por consiguiente, la abstracción de sus verdaderas cualidades. Tiene valor de cambio en cuanto que se hace abstracción de su verdadero valor, es decir, en cuanto que se la ignora o niega propiamente como producto artístico.

Con la obra de arte se repite, pero con más duras consecuencias aún, lo ocurrido con los productos del trabajo concreto. Un objeto humano deja de verse por su significación humana. Pero, tratándose de un objeto artístico cuya razón de ser estriba justamente en expresar lo humano, en testimoniar objetivamente la presencia del hombre, esto es más grave aún, y lo es porque el trabajo artístico, como ya hemos visto, no es reductible a un trabajo general abstracto que fuera la sustancia de su valor de cambio.

Ni el trabajo artístico ni sus productos pueden admitir, sin negarse a sí mismos, la reducción de lo concreto a lo abstracto, de lo cualitativo a lo cuantitativo. Pero al capitalismo le interesa dicho trabajo bajo la única forma que considera congruente con la ley fundamental de su producción

—producción de plusvalía—, o sea, el trabajo asalariado; sólo le interesa la obra de arte como objeto de cambio o producto para el mercado y, finalmente, no admite más valor que el que tiene como mercancía, es decir, su valor de cambio.

En suma, bajo el capitalismo, el trabajo artístico y sus productos se valoran haciendo abstracción de su carácter específico, cualitativo. Esta indiferencia hacia su verdadero valor hace resaltar el aspecto del trabajo que interesa en las condiciones de la producción capitalista: su productividad.

6

PRODUCTIVIDAD E IMPRODUCTIVIDAD DEL TRABAJO ARTISTICO

Desde el punto de vista de la producción capitalista, sólo existe un criterio de la productividad: la creación de la plusvalía. "Trabajo productivo, desde el punto de vista de la producción capitalista —dice Marx—, es el trabajo asalariado que, al cambiarse por la parte variable del capital (o sea, el valor de su propia fuerza de trabajo), produce plusvalía para el capitalista."[1]

El trabajo artístico produce, ciertamente, belleza, placer, emociones o ideas bajo una forma concreto-sensible, pero en cuanto cae bajo la ley de la producción material capitalista es sólo una actividad productiva. Marx ha visto justamente el carácter histórico de esta concepción del arte como trabajo productivo tomando en cuenta el carácter sustancial de la producción capitalista. Es decir, tiende a ser concebido como una actividad productiva —en sentido capitalista— en la medida en que se realiza la hipótesis de que toda la producción material se halla sometida al tipo de producción capitalista. Por otra parte, como veremos, este tipo de producción, al llegar a cierto grado de desarrollo, tiende a hacer que la creación artística encaje también dentro del sistema económico capitalista, pero como esto contradice la esencia misma del arte, la creación artística no se deja encajar en dicho sistema y, por tanto, sólo en cierta escala, y sobre todo en determinadas ramas del arte, se deja sentir con fuerza la ley fundamental de la producción capitalista.

El trabajo de los artistas de otros tiempos, acogidos a las dádivas de sus protectores o mecenas, como eran las casos de un Miguel Angel, Velázquez, Corneille o Bach, no era un trabajo productivo en sentido capitalista, sino un trabajo remunerado y mal remunerado por cierto. A cambio de su trabajo, el artista recibía lo indispensable para su sustento. El poseedor de la obra disfrutaba de su posesión a cambio de la suma que desembolsaba, pero no se servía de ella para obtener un nuevo valor que sobrepasara al valor consumido con su remuneración. Lo mismo puede decirse del trabajo

[1] C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, ed. cit., t. I, p. 171.

del artista cuando sus productos eran vendidos directamente al comprador, en el cual se agotaba el destino de la obra. En todos estos casos, el artista creaba un objeto útil, capaz de satisfacer una necesidad humana específica, es decir, un objeto dotado de un valor de uso y, al venderlo, trocaba su trabajo por una suma determinada.

El que adquiría la obra de arte no compraba así un producto que tenía unas cualidades específicas, que era resultado a su vez, de un trabajo concreto, cualitativo y que tenía un valor de uso determinado. Es decir, la obra tenía para él una significación humana y él mismo, como hombre concreto, entraba en esta relación. No se borraba, por tanto, el carácter concreto del trabajo ni del producto mismo. En esta relación directa entre el productor y el poseedor, la obra artística no pasa propiamente por el mercado; no es, en consecuencia, una mercancía, es decir, no interesa el producto en cuanto puede tener un valor de cambio superior a su precio de compra. Sólo interesa su valor de uso real, y la utilidad específica y concreta que el artista ha sido capaz de materializar en él con su trabajo. Pero este trabajo artístico cuyo valor se agota en su valor de uso y que no produce un valor sobrante para otros, o sea, plusvalía, es un trabajo improductivo desde el punto de vista de la producción capitalista.

En efecto, mientras el artista sólo crea un valor de uso, es decir, mientras sólo produce un objeto que vale por su utilidad humana, concreta, su trabajo es improductivo, justamente por ser un trabajo creador que satisface la necesidad de expresión y comunicación del hombre. Este trabajo concreto, cualitativo, enriquece espiritualmente tanto al productor como al consumidor, pero aun así —desde el punto de vista capitalista— es improductivo mientras no enriquezca materialmente a unos hombres engendrando un valor nuevo, o plusvalía. Ahora bien, la productividad en este sentido sólo existe para el capitalista, es decir, para quien puede comprar esa mercancía específica que es la fuerza de trabajo del hombre y, poniéndola en acción, crea un valor sobrante —o plusvalía— que excede al de su propio valor. Para el productor no rige semejante productividad. Así, pues, cuando se habla de trabajo productivo o improductivo —según que reproduzca o no, incrementándola, la suma desembolsada, es decir, según que convierta a ésta o no en capital— se está clasificando el trabajo desde el punto de vista de la produc-

tividad capitalista que, no existe, en modo alguno para el productor.

Desde este ángulo, no hay trabajo o producto que, por principio, no pueda ser productivo. Y, por tanto, el trabajo artístico y sus productos también pueden volverse productivos. Como dice Marx "...lo que clasifica a un trabajo como productivo o improductivo no es forzosamente el carácter especial del trabajo ni la forma de su producto. Un mismo trabajo puede ser productivo, si lo compra un capitalista, un productor, para obtener de él una ganancia, o improductivo, si lo compra un consumidor, una persona que invierta en él una parte de sus rentas para consumir su valor de uso..."[2]

La productividad, por tanto, no depende del carácter del trabajo —físico o artístico— ni de la forma del producto; la productividad tiene que ver con la forma específica que reviste en la sociedad capitalista la producción como producción que no tiene por objeto directo satisfacer necesidades humanas, sino crear plusvalía. Marx pone una serie de ejemplos de la productividad de las actividades artísticas: "Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enrique a su editor..."[3] Un actor, incluso un *clown*, puede ser, por tanto, un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista, de un patrón, y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de lo que recibe de él en forma de salario."[4] Del ejemplo de Milton, puesto también por Marx, se deduce que, cuando el poeta crea por un impulso natural, su trabajo es improductivo, en tanto que el crea libros como mercancías, sujeto al capital que ha de hacer incrementar, realiza un trabajo productivo.[5]

En cuanto que el trabajo artístico crea un nuevo valor o

[2] C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, ed. cit., p. 182.

[3] Ibid., p. 176.

[4] Ibid., p. 175.

[5] "Cuando Milton, por ejemplo, escribía *El Paraíso perdido*, era un obrero improductivo. En cambio, es un obrero productivo el autor que suministra a su editor originales para ser publicados. Milton produjo *El Paraíso perdido* como el gusano de seda produce seda: por un impulso de la naturaleza. Después de lo cual, vendió su producto por cinco libras esterlinas. En cambio, el autor que fabrica libros, manuales de economía política por ejemplo, bajo la dirección de su editor, es un obrero productivo, pues su producción se halla sometida por definición al capital que ha de hacer fructificar". (Ibid., pp. 285-286.)

plusvalía, incrementando el valor, previamente establecido, de su fuerza de trabajo, es, por consiguiente, un trabajo productivo desde el punto de vista capitalista. Esta condición de trabajo que produce plusvalía, convirtiéndose directamente en capital, o que sirve al capital como medio para producir plusvalía, es lo único que define la productividad. Por tanto, lo que tiene de productivo el trabajo artístico, "no se halla vinculado para nada al contenido concreto del trabajo, a su utilidad especial, al valor de uso determinado en que se traduzca."[6] Como trabajo productivo, el trabajo artístico pierde lo que tiene de específico, de trabajo concreto y cualitativo superior, y sus productos se despojan asimismo de su naturaleza específica, cualitativa, para ser pura y simplemente mercancías.

Ahora bien, al perder su naturaleza específica, cualitativa, concreta el trabajo artístico ¿qué forma adopta? O, en otros términos, ¿cómo ha de ser el trabajo artístico para que produzca mercancías o, más exactamente, plusvalía? Para que sea productivo es preciso que adopte la única forma que permite crear un valor sobrante, y así incrementar el capital, o sea, la forma de trabajo asalariado. Desde el punto de vista capitalista no hay más trabajo productivo que el asalariado. "El trabajo asalariado es el único que produce capital, el único que reproduce, incrementándola, la suma desembolsada y suministra más trabajo del que contiene en forma de salario. Es la fuerza de trabajo, cuyo producto excede de su propio valor."[7]

Puesto que el único trabajo productivo que admite el capitalismo es el que puede cambiarse por capital, es decir, el que produce plusvalía, y puesto que esta productividad sólo se alcanza cuando reviste la forma económica de trabajo asalariado, la actividad artística sólo será productiva en la medida en que cobre esta forma económica, o se acerque a ella. Pero la tendencia a someter dicha actividad a las leyes del trabajo asalariado entraña llevar la enajenación del obrero, con todas las consecuencias negativas que implica y, en particular, la coerción, a una esfera —como la del arte— que por esencia, es la esfera de la creación y la libertad. Al asemejarse el arte al trabajo asalariado o mercenario, como le

[6] C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, ed. cit., p. 285.
[7] Ibid., p. 171.

llamaba Kant, se pone en juego el destino mismo del arte como actividad creadora y libre en la que el hombre se afirma y expresa con todas las potencias de su ser. El trabajo artístico solamente puede salvaguardar su esencia creadora y libre manteniéndose como una actividad improductiva, desde el punto de vista económico, es decir, sustrayéndose a la ley fundamental de la producción capitalista. En suma, manteniéndose como actividad incompatible con el trabajo asalariado.

7

EL TRABAJO ASALARIADO Y LA ACTIVIDAD ARTISTICA

En los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* Marx señala, frente a Hegel, la ambivalencia del trabajo humano. En él se juega por decirlo así, el destino del ser humano; en él aparece el hombre en toda su grandeza y miseria. Por medio del trabajo el hombre se ha elevado, se ha despegado de su ser meramente natural, para convertirse en un ser natural *humano*; gracias a él se ha humanizado y se ha elevado sobre sí mismo. Por el trabajo, como actividad consciente y libre, el hombre se ha afirmado, a su vez, con su conciencia y libertad. El trabajo como actividad consciente es fundamento de la elevación de la conciencia humana, y fundamento también de la libertad del hombre. Y en cuanto implica constante humanización de la naturaleza y del hombre mismo, es decir, paso de un mundo en sí a un mundo humano que sólo existe como resultado de la actividad del hombre —paso, por tanto, del no ser al ser—, el trabajo es creación: creación de un nuevo ser. Tal es la grandeza del trabajo humano. Por esta grandeza —ya vislumbrada por Hegel— cede su sitio a su miseria —al lado negativo que Hegel, según Marx, no llegó a ver—; en las condiciones particulares de la sociedad dividida en clases, el trabajo pierde su carácter originario como actividad consciente, libre y creadora, para convertirse en una actividad ajena, forzada y mercenaria, merced a la cual el hombre se degrada y arruina física y espiritualmente. Tal es el trabajo *enajenado* que alcanza su expresión más acabada en las condiciones peculiares de la producción capitalista, y que Marx analiza en sus *Manuscritos* de 1844.

En una obra posterior, de los años 1857-1858, que Marx dejó también como manuscritos, *Estudios para una crítica de la economía política*,[1] Marx vuelve de nuevo sobre el fenómeno de la enajenación del trabajo estudiándolo en la forma de trabajo asalariado que reviste en las condiciones

[1] Estos manuscritos fueron publicados por primera vez en alemán en Moscú en 1939 por el Instituto Marx-Engels-Lenin con el título de *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie (Rohentwurf)*. Forman un grueso volumen de 764 páginas, divido en dos grandes partes: el capítulo sobre el dinero y el capítulo sobre el ca-

de la producción capitalista. El análisis que Marx lleva a cabo particularmente en el capítulo II sobre el capital, nos permite ver con mayor claridad en qué consiste, a juicio suyo, la incompatibilidad radical entre el arte y el trabajo asalariado, con lo cual podemos comprender a sí mismo la raíz de la hostilidad del capitalismo al arte.

Marx tiende justamente a establecer una analogía entre el arte y el trabajo, como actividades libres y creadoras, para señalar después su oposición cuando el trabajo pierde su carácter de arte, o este último se asemeja al trabajo asalariado.

El trabajo pierde su carácter artístico, es decir, creador, en cuanto se separa o abstrae de los diferentes ingredientes del proceso mismo de trabajo, estableciendo una relación de exterioridad, indiferencia entre ellos. Las condiciones materiales de la producción se separan del productor y éste adopta una actitud formal o indiferente hacia su propia actividad. "Las condiciones objetivas del trabajo cobran una existencia subjetiva frente a la capacidad viva de trabajo —del capital sale el capitalista—; por otra parte, la existencia meramente subjetiva de la capacidad de trabajo frente sus condiciones propias le da a dicha capacidad una forma objetiva puramente indiferente con respecto a esas condiciones."[2] El trabajo asalariado establece así un divorcio entre las condiciones materiales del trabajo y la capacidad de trabajo del productor. Pero esta relación de indiferencia o extrañamiento se extiende a todos los elementos del proceso de trabajo. "El material que elabora es material *ajeno* y así mismo el instrumento es un instrumento *ajeno;* su trabajo aparece solamente como accesorio de la sustancia y no se objetiva, por tanto, en algo perteneciente a *él.* Más aún, incluso el trabajo vivo aparece como algo ajeno frente a la capacidad de trabajo, cuyo trabajo es y de la cual representa una manifestación vital [...] La capacidad de trabajo se comporta ante el trabajo como una capacidad ajena [...] Su propio trabajo es para él algo tan ajeno —sometido a su dirección, etc.— como el material y el instrumento. De aquí también que el producto aparezca como una combinación de material, ins-

pital, precedidos, a su vez, por un estudio de las relaciones entre producción, consumo, distribución y cambio, así como del método de la economía política. En el presente trabajo citamos [*Grundrisse*...] por dicha edición.

[2] C. Marx, *Grundrisse*..., p. 366.

trumento y trabajo ajenos, como propiedad *ajena* y que después de la producción se empobrezca todavía más."[3] La enajenación del obrero es tan profunda que todo se vuelve ajeno para él: su trabajo, el material, los instrumentos de trabajo y, por consiguiente, el producto mismo. Resultado: un empobrecimiento material y espiritual cada vez mayor para salir del cual tendrá que pasar primero por el reconocimiento de que el producto, en el que se combinan una serie de ingredientes ajenos, es un producto suyo.[4]

El trabajo asalariado hunde así al hombre en la pobreza humana más absoluta; lo vivo, lo creador, lo concreto se desvanece en él para volverse una abstracción de lo verdaderamente vivo y real. Es, en efecto, "el trabajo vivo como *abstracción* de los momentos de su realidad efectiva (y, a la vez, no-valor); total despojo, carencia de toda objetividad, existencia puramente subjetiva del trabajo. Trabajo como la *pobreza absoluta;* la pobreza no como defecto, sino como total exclusión de la riqueza objetiva."[5]

El trabajo asalariado se presenta, pues, como una actividad en lo que lo muerto domina sobre lo vivo, lo abstracto sobre lo concreto y determinado. Esta abstracción e indeterminabilidad alcanza tanto a la relación entre el capital y el trabajo, y a la relación entre el productor y su trabajo como a las relaciones entre los hombres. La individualidad —trátese del trabajo, del producto o de una relación humana— se desvanece. "Aunque en cada caso concreto el trabajo es un trabajo determinado, el capital puede enfrentarse a cada *determinado* trabajo; la totalidad de los trabajos se enfrentan a él en potencia, siendo casual el que uno de ellos precisamente se le enfrente. Por otra parte, el obrero mismo es por completo indiferente a la determinabilidad de su trabajo; ésta como tal carece de interés para él, y sólo le interesa como *trabajo* en general..."[6] Marx señala asimismo que el obrero solo tiene carácter económico cuando es portador del trabajo como tal, o sea cuando entra en una relación abstracta tanto con esta actividad como con el capitalista en contraposición al cual se define. "Este no es el carácter del artesano, del miembro de un gremio, cuyo carácter económico reside precisamente en la *determinabilidad* y en

[3] C. Marx, *Grundrisse...*, p. 366.
[4] Ibid., pp. 366-367.
[5] Ibid., p. 203.
[6] Ibid., p. 204.

su relación con determinado *maestro*."[7] Este contenido determinado del trabajo es propio de todo trabajo verdaderamente creador y por él se asemeja al arte. De ahí que al perder esa determinabilidad en las condiciones del trabajo asalariado, el trabajo y el arte se divorcien, es decir, el trabajo pierde el carácter artístico que todavía tiene en la Edad Media el trabajo del artesano. La relación de extrañamiento y oposición del capitalista y el obrero, así como entre éste y sus productos, se traduce, por tanto, en la separación y oposición entre el arte y el trabajo, en cuanto en que éste no se revela ya en un principio creador, artístico. "Esta relación económica —el carácter que revisten el capitalista y el obrero como extremos de una relación de producción— se desarrolla, por consiguiente, de un modo tanto más puro y adecuado *cuanto más va perdiendo el trabajo su carácter de arte*; o sea en la medida en que su particular destreza se convierte en algo cada vez más abstracto e indiferente, en una actitud más y más *puramente abstracta*, meramente mecánica y por tanto, indiferente a su forma específica; en una actividad puramente *formal*, o, lo que es lo mismo, puramente material o indiferente a la forma."[8]

Vemos, pues, que Marx caracteriza aquí el trabajo asalariado por la pérdida de su carácter artístico. Si relacionamos esta caracterización con la significación creadora, humana, espiritual que, de acuerdo con los *Manuscritos* de 1844 se pierde en el trabajo enajenado, queda claro en qué sentido se habla ahora del carácter artístico del trabajo. No se da éste porque el trabajador, al transformar una materia dada, se preocupa ante todo, de crear un objeto estético, olvidando que todo producto de su trabajo tiene que satisfacer una necesidad humana determinada, es decir, posee un valor de uso, cumple una función utilitaria. El trabajador no puede renunciar a cumplir esta función que es esencial para él como creador de valores de uso materiales, por así decir. Pero al crear este objeto práctico en la medida en que crea libremente y en que no mantiene una actitud meramente formal, mecánica o abstracta con su trabajo y su producto, no puede dejar de objetivar sus fuerzas esenciales humanas, de verter en los objetos que crea una significación humana que en él se objetiva y materializa. En este sentido, el trabajo adquiere

[7] C. Marx, *Grundrisse*. . ., p. 204.
[8] Ibid.

un sentido creador; por ello, el hombre no puede permanecer indiferente ante él, y se reconoce tanto en su actividad como en sus productos. Lo que Marx llama el carácter artístico del trabajo se identifica con su carácter creador espiritual y libre y, en este plano, arte y trabajo se asemejan. El trabajo es siempre transformación de una materia dada; esta transformación puede revestir un carácter artístico, aunque el hombre no pretenda crear deliberadamente un objeto estético, en cuanto que mantiene una actitud específicamente humana hacia su actividad y sus productos. En este sentido, afirma Marx que, "crea también con arreglo a las leyes de la belleza", es decir, haciendo que el objeto del trabajo aparezca como obra suya, como *su* realidad, como la objetivación de sus fuerzas esenciales.[9]

Cuanto más se afirma el carácter artístico del trabajo tanto más se acerca al arte, es decir, a la actividad en la que el hombre despliega y objetiva, deliberadamente, su esencia humana. Por el contrario, cuanto más pierde su carácter artístico tanto más se aleja el trabajo del arte, hasta convertirse en una actividad puramente formal y mecánica que se opone radicalmente a él. El arte aparece entonces como la esfera propia de la riqueza espiritual perdida en la esfera del trabajo.

Marx señala, por tanto, la hermandad originaria entre el arte y el trabajo, a la vez que su oposición en las condiciones de la producción capitalista. Se trata, pues, de una oposición histórica, relativa, entre el arte y una forma histórico-social del trabajo humano, el trabajo asalariado. Es la producción material capitalista la que opone el trabajo al arte al desposeer al primero de su carácter vivo, creador, artístico, es decir, al adquirir la forma burguesa de trabajo. Ahora bien, esta oposición sólo debiera afectar, en principio, al trabajo, es decir, a la actividad que se ve negada en su esencia creadora, pero no al arte. Dicho en otros términos: del hecho de que el trabajo pierda su carácter artístico no se deduce de un modo directo que el arte se vea afectado negativamente. Por el contrario, el arte debiera aparecer, entonces, como la esfera propia de la creación y la libertad. Lejos de sufrir la suerte del trabajo asalariado, debiera ver realzada su función como actividad creadora y libre. Y en este sentido concibieron su naturaleza tanto Kant como Adam

[9] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 68.

Smith, quienes coincidían en oponer el arte y el trabajo, como se contraponen la esfera de la libertad y de la coerción (concepción del trabajo como "maldición" y dolor, y del arte como libertad y placer). Ni Kant ni Adam Smith se imaginaron que el arte pudiera sentirse también afectado negativamente por los males que aquejaban ya al trabajo. Y, sin embargo, el arte no podía escapar a ellos al hacerse de la actividad artística una actividad productiva, al adquirir la obra de arte el carácter de mercancía y, finalmente, al pretenderse que el trabajo artístico revistiera la forma burguesa del trabajo asalariado. Por consiguiente, en estas condiciones la oposición entre el arte y el trabajo no consiste solamente en la pérdida del carácter artístico de este último, es decir, de su principio creador, y, en consecuencia, en el alejamiento del trabajo respecto del arte hasta desaparecer su hermandad originaria; consiste asimismo en que el arte pierde también por decirlo así, su carácter artístico, o sea entra en contradicción consigo mismo, en cuanto que se intenta extender a él la forma burguesa de trabajo —el trabajo asalariado— que niega en él lo que es consustancial con el arte.

Si, como dice Marx, la transformación del trabajo en trabajo asalariado, o sea, en una actividad puramente abstracta, mecánica e indiferente a su forma, significa que pierde su carácter de arte, la extensión de las leyes de la producción material capitalista al trabajo artístico solamente puede significar la negación de la actividad artística como tal. Ello quiere decir, a su vez, que la forma económica que reviste el trabajo en la sociedad capitalista no puede ser aplicada a la creación artística sin destruir su propia naturaleza. El trabajo artístico no puede prescindir, en modo alguno, de su forma concreta, individual ya que consiste justamente en ella. El artista no puede ser indiferente hacia la determinabilidad de su actividad ni su capacidad creadora puede convertirse en algo abstracto, puramente mecánico y, por tanto, indiferente a su forma individual específica. Por su propia estructura, como vemos, no puede admitir esa reducción de lo concreto a lo abstracto, de lo individual a lo general, de lo vivo a lo muerto, que es propia del trabajo asalariado. La determinabilidad del trabajo artístico determina, a su vez, la de su producto; toda verdadera obra de arte es, en efecto, única e irrepetible; tiene un valor propio que depende de sus cualidades específicas y, de su capacidad peculiar para satis-

facer, en virtud de ellas, una necesidad humana de afirmación, expresión y comunicación.

Al asemejar el trabajo artístico al trabajo asalariado, al convertir la creación artística en producción para el mercado (producción "productiva", producción por la producción, o producción de plusvalía) y valorar la obra de arte no por su valor de uso específico, espiritual, sino por su valor de cambio, económico, es decir, al aplicarse a la producción artística las leyes de la producción material capitalista, el arte se ve negado o limitado en su estructura interna propia, como manifestación de la capacidad de creación del hombre. En este sentido, en cuanto que la producción capitalista extiende su acción a la esfera del arte, y niega en esta esfera el principio creador —artístico— que niega a su vez, en el trabajo mismo, Marx afirma que es hostil al arte. Esta hostilidad revela que, bajo el capitalismo, la ley fundamental de la producción no sólo lleva a separar al arte del trabajo, sino que tiende, igualmente, a asemejar al arte al trabajo en la forma económica de trabajo enajenado.

8
LA LIBERTAD DE CREACION Y LA PRODUCCION CAPITALISTA

La tesis marxista de la hostilidad del capitalismo al arte permite situar sobre una base real el problema, vital para el artista, de la libertad de creación. Este problema se plantea efectivamente desde el momento en que el arte, siendo como es, por esencia, una de las manifestaciones supremas del hombre como ser consciente, libre y creador, se ve sujeto a las leyes de la producción material capitalista, con lo cual se reduce o anula incluso la libertad de creación.

La libertad de creación del artista, como cualquier otra, no tiene nada que ver con la libertad en un sentido idealista que excluye todo condicionamiento o dependencia. Se halla, como toda libertad concreta, en una unidad dialéctica con la necesidad; es decir, no implica una dependencia absoluta, ya que esto haría imposible la libertad; ni tampoco una independencia total que sólo puede existir imaginaria, idealmente, pero no en la actividad real, concreta del hombre concreto que es el artista que forma parte de un mundo humano determinado, y que, por tanto, se haya condicionado histórica, social, cultural e ideológicamente. Por excepcional que sea su personalidad creadora, su singularidad es siempre la de un ser social. Su libertad de creación por consiguiente, no tiene nada que ver con esa libertad absoluta, anárquica o señorial que sólo existe idealmente, o que se proclama, a veces —como señala Lenin— para ocultar las más turbias dependencias.[1]

La libertad de creación del artista se afirma, pues, en relación indisoluble con cierta necesidad que cobra diversas formas (condicionamiento social, espiritual, ideológico, tipo y nivel de relación con la realidad, grado de conocimiento

[1] "En una sociedad basada sobre el poder del dinero, en una sociedad donde las masas trabajadoras padecen miseria y donde un puñado de ricachos viven parasitariamente, no puede haber "libertad" real y verdadera... Vivir en una sociedad y no depender de ella es imposible. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz, es sólo una dependencia enmascarada (o que se trata hipócritamente de enmascarar) de la bolsa de dinero, un soborno, una forma de prostitución." (V. I. Lenin, *La organización del Partido y la literatura de partido*. En *Obras completas*, ed. cit. t. 10, p. 41.)

y dominio del material y de los medios o instrumentos de expresión, tradiciones nacionales y artísticas, etc.). La libertad no consiste, pues, en un ignorar o volverse de espaldas a este diverso condicionamiento, sino en un modo peculiar de relacionarse con él, relación en la que el artista sólo se afirma en la medida en que supera ese condicionamiento (conquista de lo universal humano a partir del condicionamiento histórico, social de clase o nacional; dominio del material; transfiguración de la realidad de que parte, etc.). La libertad de creación, en este sentido, no es algo dado; sino una conquista del artista sobre la propia necesidad. De esto se desprende: a) que esta necesidad no contradice, por principio, la libertad de creación; b) que esta libertad de creación sólo adquiere un contenido concreto cuando el artista logra afirmarse sobre la necesidad. Toda gran obra de arte es, en este sentido, una manifestación concreta, real de la libertad de creación del hombre.

Pero la relación entre libertad y necesidad no es tampoco una relación absoluta. La libertad no puede afirmarse ante toda necesidad. La libertad naufraga, se ve limitada o anulada, allí donde la necesidad, por principio, destruye la relación subjeto-objeto que hace posible una actividad verdaderamente libre y creadora. La creación artística supone la transformación de una materia dada para que emerja así un nuevo objeto, humanizado, en el que se objetiva el sujeto y, en el que éste, a su vez, se reconoce a sí mismo y puede ser reconocido por los demás. El sujeto crea, en consecuencia, para satisfacer una necesidad de objetivación y comunicación, que sólo se satisface poniendo en juego su actividad creadora que culmina en la existencia de un objeto para sí y los demás. Ahora bien, como el artista crea conforme a un necesidad interior su relación con el objeto y con su actividad creadora es una relación intrínseca, necesaria, es decir, no puede serle indiferente; tiene para él un contenido concreto. Cuando el artista crea por la necesidad de subsistir, y, en consecuencia, para el mercado, ya no crea propiamente para sí, sino para otro, pero para otro con el que se halla en una relación de exterioridad semejante a la que mantiene el obrero con el capitalista. Su actividad cobra un carácter formal, abstracto; tanto más abstracto y formal cuanto más limita su personalidad creadora individual en aras de los gustos e ideales que dominan en el mercado. Esta limitación de su personalidad creadora implica una

limitación de su libertad de creación, pues esta libertad sólo puede manifestarse en el despliegue de su propia personalidad y no en una nivelación de ella con las de otros hombres, nivelación que se impone necesariamente en cuanto que el trabajo artístico adquiere por exigencias del mercado un carácter formal y abstracto. La libertad de creación es, pues, una condición necesaria para que el artista pueda desplegar su personalidad, pero, a su vez, es incompatible con la extensión de las leyes de la producción material capitalista a la creación artística.

Marx ya tuvo conciencia de esta incompatibilidad entre libertad de creación y creación para el mercado incluso en su juventud, antes de haber desentrañado el secreto de la producción capitalista como producción que satisface, ante todo, la creación de valores de cambio. Así, ya en mayo de 1842, aborda el problema de la libertad de creación en relación con la libertad de prensa. Con este motivo, en un artículo publicado en *La Gaceta Renana,* impugna la posición de los diputados de la Dieta que enfocan este problema de acuerdo con los intereses particulares del grupo social que representan. Los diputados burgueses de la Dieta defienden una libertad de prensa que corresponde a sus intereses. Para ellos la prensa es una industria y la libertad de prensa es una parte de la libertad industrial. Marx considera que la prensa así concebida implica su degradación, y que esta libertad de prensa que los diputados renanos reivindican no tiene nada que ver con la verdadera libertad, pues "la primera libertad de la prensa consiste precisamente en no ser una industria".[2] En el marco de esta concepción sitúa Marx la incompatibilidad entre el trabajo del escritor como fin, es decir, como trabajo que satisface su necesidad espiritual de expresión, y como medio, en cuanto el escritor se ve obligado para subsistir a satisfacer las necesidades de otro. "El escritor debe, naturalmente, ganar dinero para poder escribir y vivir, pero no debe vivir y escribir, en ningún caso, para ganar dinero."[3] Su trabajo deja de ser, en este caso, un trabajo verdaderamente libre, un *fin en sí,* para convertirse en medio de subsistencia para sí o de ganancia para los otros. Y así lo afirma Marx categóricamente: "El escritor no consi-

[2] C. Marx, *Debates sobre la libertad de prensa.* En K. Marx y F. Engels. *Sur la littérature et l'art.* Textes choisis par Jean Freville, Paris. 1954, p. 195.
[3] Ibid.

dera de ninguna manera sus trabajos como un *medio*; son *fines en sí*. Y hasta tal punto no son un medio para sí ni para los otros que, cuando es necesario, sacrifica a *su* existencia *su* existencia personal [...] El escritor que rebaja la prensa hasta hacer de ella un simple medio material, merece como castigo por este cautiverio interior, el cautiverio exterior, es decir, la censura, aunque su existencia misma es ya para él un castigo."[4]

En efecto, el artista que se ve obligado a vender su talento creador, a producir para el mercado, ve reducirse sus posibilidades creadoras. Por tanto, en la medida en que las leyes de la producción capitalista se extienden a la esfera de la creación artística, el artista se encuentra en contradicción con el sistema económico en el que se integra su producción, ya que su necesidad de crear libremente entra en conflicto con la sujeción a que obliga la producción para el mercado.

El artista no puede renunciar a la libertad de creación sin sacrificar su propia actividad artística, es decir, sin renunciar a satisfacer verdaderamente su necesidad vital de expresión y comunicación. No puede dejar de crear para escapar a este conflicto, pues el enmudecimiento significaría un doble suicidio: artístico y humano, ya que sólo creando pone de manifiesto su dimensión humana más profunda. Al poner fin Rimbaud, en plena juventud, a su existencia creadora, no sólo se truncaron para siempre las posibilidades creadoras de un poeta genial, sino que el mundo de la enajenación —de la enajenación del no-obrero como decía Marx en los *Manuscritos* de 1844— se enriqueció con un rico comerciante en marfil. Al dejar de crear Rimbaud, dejó de existir para siempre el hombre verdaderamente rico que sentía su anterior necesidad humana de expresión.

En el conflicto con una sociedad que envilece y degrada su producción, el artista no puede escoger la vía del silencio, de la renuncia a su actividad creadora, sin abrir con ello de par en par las puertas que salvaguardan, en un mundo enajenado, su condición humana. El artista puede seguir otra vía: tratar de afirmar su libertad de creación en un mundo que pugna por limitarla o anularla al pretender convertir su obra en mercancía. El artista produce para sí y para otros a los que su mensaje no puede llegar porque se le cierran las vías de acceso a ellas al negarse él a pro-

[4] C. Marx, *Debates sobre la libertad de prensa*, ed. cit, p. 195.

ducir por una necesidad exterior, es decir, para el mercado; su obra, por otra parte, entra en contradicción con los gustos e ideales que rigen en la producción mercantil y, por tanto, no encuentra comprador. El artista crea, entonces, heroicamente por una necesidad interior de expresión, sin hacer concesiones que limiten su libertad de creación; su obra surge a espaldas del mercado artístico o como un desafío a sus exigencias. Este desafío, esta insobornable fidelidad a la necesidad vital de crear por un impulso interior, no externo, podemos asociarlo, por ejemplo, al nombre de Van Gogh. Pero la rebelión contra las leyes implacables de la producción capitalista, no transcurre impunemente. La historia del arte del último tercio del siglo pasado y comienzos del presente, nos muestra el terrible precio que los más grandes creadores hubieron de pagar por rebelarse: el hambre, la miseria, el suicidio o la locura.

El artista trata también, a veces, de escapar a la acción de la ley de la producción material capitalista, desdoblando su actividad creadora. En un caso produce para sí, es decir, para satisfacer su necesidad interna de expresión y comunicación y, en otro, produce para el mercado, o sea, para satisfacer una necesidad exterior. El artista reproduce así en su existencia como tal el desdoblamiento típico del hombre real en la sociedad burguesa. Al igual que este hombre real que lleva una doble vida en la sociedad capitalista, sin que pueda lograr integrarlas en una sola, su vida privada y su vida pública, el artista desdobla su vida artística en una creación auténtica, expresión de lo que para él es su verdadera existencia, su existencia radicalmente individual, y una creación pública para satisfacer una necesidad exterior, y en la que, lejos de afirmarse, no hace más que anular o mutilar su verdadera personalidad creadora. Es la vía que escogen, por ejemplo, los artistas que para subsistir se deciden en los países capitalistas a hacer arte publicitario. La publicidad se halla al servicio directo e inmediato de los intereses del comercio y la industria. El artista que pone su talento al servicio de la publicidad tiene que atenerse a una serie de exigencias que solo pueden contribuir a despersonalizar su obra y agostar su propio talento creador, pues las características del arte publicitario acaban por crear hábitos que obstruyen, con el tiempo, los canales por los que debe discurrir un verdadero impulso creador. En efecto, la obra del artista publicitario debe distinguirse por su sencillez, claridad y falta

de complejidad con el fin de asegurar una fácil comunicación entre ella y el público. Todo en ella tiene que ser fácilmente reconocible —el tema, la intención, etc.— y todo debe contribuir a influir directa e inmediatamente y, en forma inequívoca, sobre el espectador. La obra publicitaria debe ser, ante todo, eficaz, capaz de provocar en forma directa y segura el efecto deseado: atraer la atención del posible consumidor hacia el producto que se pondera e influir sobre él sin reparar en medios. Independientemente de los problemas de orden moral e ideológico que el cultivo de un arte así plantea al artista verdadero y a su reputación, las exigencias de la realización artística en este terreno que sólo se satisfacen con el desvanecimiento de la personalidad creadora, es decir, con la despersonalización de sus esfuerzos, acaban por frustrar las verdaderas energías creadoras de un artista dotado. Tal es el saldo negativo que, en los países capitalistas altamente desarrollados, arroja para un verdadero artista el arte publicitario. Y tal es la dolorosa situación a que se enfrenta el artista que para escapar, en la sociedad capitalista, a la transformación de sus obras en mercancías, o porque sus obras —por las limitaciones del mercado, o su rechazo de él— no le aseguran su existencia material, desdobla su actividad creadora y pone parte de ella, o la mayoría de sus esfuerzos, al servicio de la publicidad comercial e industrial. El artista arruina así una serie de posibilidades creadoras a la vez que contamina con los procedimientos negativos seguidos en el arte publicitario la obra verdaderamente artística que al margen de éste quiere realizar. He ahí una de las manifestaciones más vivas y dramáticas, en la sociedad capitalista de nuestros días, de la hostilidad del capitalismo al arte.

A veces el artista trata de subsistir separando por completo su actividad creadora de las exigencias de su existencia material. Su creación no es, entonces, la expresión de su vida concreta, total, sino una abstracción de ella, es decir, un reducto de una existencia perdida en la cual él encuentra su existencia verdadera. El artista vive así también una doble vida —es pintor y empleado bancario, poeta y diplomático, novelista y juez, etc.—, pero viviendo su existencia cotidiana o normal como una mutilación implacable de su existencia auténtica. Kafka ha vivido dolorosamente este desdoblamiento de su existencia o conflicto constante entre dos vidas que jamás llegan a unirse. Muchos artistas, como Kafka,

viven hoy en la sociedad capitalista esta doble vida, desviviéndose siempre por arrancar a una el tiempo necesario para vivir la otra, la verdadera.

En todos los casos anteriores el artista pugna por defender su libertad de creación y, por tanto, lucha contra lo que representa una amenaza a esa libertad en la sociedad capitalista, a saber: la tendencia a tratar su obra como mercancía, o sea, a integrar su creación artística en el universo enajenado de la producción material. En cuanto que el concepto de productividad que aplica el capitalismo al trabajo artístico establece una contradicción radical entre arte y capitalismo, todo verdadero artista que quiera crear por una necesidad interior y no por las necesidades externas impuestas por el mercado entra en conflicto con el sistema económico-social que coarta y limita sus posibilidades creadoras. Este conflicto con la sociedad burguesa se pone de manifiesto en el divorcio entre los más importantes y fecundos movimientos artísticos del siglo pasado y del presente, aunque sus representantes no hayan sido conscientes, en la mayoría de los casos, de su fundamento económico-social. Se manifiesta, asimismo, en un plano meramente artístico, como creación artística para sí y no para el mercado y, a su vez, como creación que no se deja someter a las leyes que rigen en éste y que, son a su vez, la expresión de las ideas, gustos e ideales de la clase dominante. Pero una vez que el artista cobra conciencia de la verdadera raíz económica y social de este conflicto —como conflicto entre la producción artística y la producción material capitalista—, se convence asimismo de que su solución no puede provenir de un mero cambio de dirección de la creación artística, sino de una transformación radical del sistema económico social que, por su propia naturaleza, tiende a extender las leyes de la productividad material capitalista a la creación artística.

Así, pues, al afirmar que la producción material capitalista es hostil al arte, Marx subraya que esa hostilidad se halla en la naturaleza misma de la producción capitalista que tiende a extender sus leyes a todas las esferas de la actividad humana. Esta hostilidad se manifiesta, sobre todo, en el intento de reducir el trabajo artístico, que es, por esencia, un trabajo vivo, concreto, creador y libre, a un trabajo general, abstracto, como se hace en las condiciones de la producción capitalista con el trabajo enajenado. Pero, por otra parte, el trabajo artístico no puede ser asemejado al tra-

bajo asalariado, y la obra de arte no puede ser reducida a la condición de mercancía, sin que el arte mismo se vea negado en su propia esencia. Ahora bien, si la hostilidad del capitalismo al arte es una manifestación necesaria, esencial de las leyes de la producción capitalista, y, si por otro lado, la extensión de estas leyes a la creación artística afectan tan negativamente al destino del arte, ¿qué margen queda a esa creación allí donde impera ese tipo de producción material?, ¿qué validez tiene, entonces, la tesis marxista de la hostilidad del capitalismo al arte cuando la confrontamos con el estado real de éste en la sociedad capitalista?

9

EL DESENVOLVIMIENTO DEL ARTE EN LAS CONDICIONES HOSTILES DEL CAPITALISMO

Marx señala la hostilidad del capitalismo al arte en dos sentidos: como hostilidad que dimana de la naturaleza misma del sistema económico capitalista y, como hostilidad que afecta *esencialmente* al arte, a lo que este tiene de trabajo cualitativo y creador. Pero, a su vez, Marx no podía dejar de reconocer que, bajo el capitalismo, el desenvolvimiento artístico no solo no se ha detenido sino que incluso alcanza esas altas cumbres que en el siglo XIX representan la obra de un Dickens o un Balzac para no hablar ya de las creaciones anteriores de Cervantes, Shakespeare o Goethe. Baste citar estos nombres a los que se puede agregar los de Byron, Shelley o Maupassant en la literatura, Delacroix y Courbet en la pintura, o Beethoven y Brahms en la música, para que descartemos la idea de un retroceso o paralización del desenvolvimiento artístico bajo el capitalismo en el siglo pasado. Y, por lo que toca a nuestro siglo, no sólo podemos enriquecer la lista de grandes escritores, pintores y compositores, sino que podemos también registrar el nacimiento de un nuevo arte, que, como el cine, habría sido imposible en otros tiempos, es decir, sin el progreso científico y técnico operado precisamente bajo el capitalismo. Ahora bien, este reconocimiento de que el arte no sólo no se estanca sino que alcanza cierto florecimiento en la novela, la poesía y la música sinfónica a la vez que amplía su campo de actividad a una nueva rama artística —el cine—, que Marx no podía conocer ni prever, ¿invalida la tesis marxista de la hostilidad del capitalismo al arte?

En primer lugar, señalemos el ámbito y límites de la acción de esta tesis. La hostilidad del capitalismo al arte no puede extenderse a toda la producción artística de la sociedad capitalista, sino a aquélla a la cual se aplica la ley de la producción material capitalista, o sea, el criterio de productividad que rige para el trabajo asalariado. Hay gran número de escritores y artistas, sobre todo en los países capitalistas de débil desarrollo económico, que no viven de su actividad literaria o artística en virtud de que, a causa del pobre desenvolvimiento capitalista de su país, su producción no reviste, en lo fundamental, el carácter de una producción para el mercado.

Por otra parte, en los países capitalistas donde ese mercado está ya constituido y, por tanto, gran número de escritores y artistas ejercen su actividad creadora como una profesión de la cual viven, existe también un sector importante no profesional o de aficionados a las artes o a las letras que permanecen al margen de las exigencias dominantes del mercado respectivo.

El capitalismo tiende a integrar la producción artística en el ámbito de la producción material, sujetándola a sus leyes, pero ello no quiere decir que esa tendencia se imponga plenamente o en una escala considerable. De ser así, la hostilidad al arte se trocaría en una amenaza mortal a su existencia, como se pone de manifiesto en los casos en que la creación artística se haya sujeta a la ley de la productividad capitalista.

El grado de sujeción de la producción artística a las leyes de la producción material depende, como hemos señalado anteriormente, del grado de desarrollo capitalista del país correspondiente. En la medida en que la producción material adquiere más y más una forma capitalista, tiende a aplicar esta forma a las diversas ramas de la producción espiritual: la ciencia, la enseñanza, el arte, etc. Cierto grado de desarrollo de la producción material capitalista —que, desde un punto de vista histórico, aparece con la primera revolución industrial— es condición indispensable para la aplicación del criterio de productividad material a la producción espiritual, incluyendo la artística. Por esa razón, para un Adam Smith, el trabajo artístico es todavía improductivo desde el punto de vista económico. De la misma manera, en un país determinado, el arte y la literatura no caen bajo las leyes de la producción material, mientras ésta no cobra, en gran escala, una forma capitalista.

Hay que señalar, asimismo, que no todas las ramas artísticas se hallan sujetas, en la misma medida, a las leyes de la producción capitalista. Unas artes sufren en mayor grado que otras la hostilidad del capitalismo, pero esto sólo quiere decir que al capitalismo le interesa sujetar a las leyes de su producción material unas artes más que otras; así, por ejemplo, en nuestra época, el cine depende mucho más que la danza o la poesía del conjunto de fenómenos económicos del cual forma parte el mercado cinematográfico: cantidad de capital invertido, consumo masivo que crea condiciones más favorables para elevar los beneficio, etc. Hoy se

puede hacer poesía lírica al margen de esos fenómenos económicos, sobre todo si el creador baja su voz y se conforma con un restringido número de lectores, pero no es posible producir películas sin poner en juego todo un complejo mecanismo económico. Por otra parte, desde el ángulo de la productividad capitalista, siempre será más ventajoso invertir en la producción de una película que en la edición de un volumen de poesía. Cuanto más profundo es el interés por la productividad material de la obra de arte —interés determinado a su vez por el monto del capital invertido, y de los beneficios o pérdidas en juego— tanto más se limita la libertad de creación, tanto más es dirigido el proceso creador y tanto más se intenta ajustarlo a prescripciones que aseguren la aceptación de un público masivo. Esto se evidencia palpablemente en el cine por ser, como señalábamos antes, la rama artística más sujeta, en la actualidad, a la ley de producción material capitalista. Los temas que se filman, el modo de abordarlos, la solución que se les da e incluso su lenguaje están adaptados a la consecución de la más alta productividad en sentido económico. A lo largo de su historia, el cine norteamericano ha sido una constante prueba de ello. En nuestros días, las cintas producidas por dos o más países capitalistas bajo el régimen de coproducción, no se filman en general, para asociar a cineastas de origen nacional distinto en una tarea común, respondiendo a necesidades artísticas e ideológicas comunes, sino para alcanzar objetivos económicos comunes: abrirse mutuamente nuevos mercados, asegurar mejores condiciones para la exportación, invertir capitales libres que en el país propio encuentran un campo estrecho; en suma, la coproducción internacional surge para asegurar los beneficios que la producción nacional no puede garantizar. Todo esto impone una serie de exigencias en el proceso creador, exigencias que afectan al tema, modo de abordarlo, selección de actores, lugares naturales de filmación, etc. La aplicación del criterio de productividad al arte cinematográfico, reduciéndolo pura y simplemente a la condición de *industria,* sella su lamentable destino artístico ya que sólo en contados casos el director logra enfrentarse con éxito al marco hostil que rodea a su creación. Con todo, y esto pone de relieve hasta qué punto el arte es una fortaleza que la productividad capitalista no puede fácilmente conquistar, los nombres de Fellini, Buñuel, Antonioni, Visconti, Alain Resnais, etc., así como de otros directores cine-

matográficos de los países capitalistas, quedan asociados a esta afirmación de la naturaleza creadora del hombre justamente en un terreno donde la hostilidad a su impulso creador se manifiesta más abiertamente. Pero no es casual que esta afirmación de la libertad de creación surja en los estudios de países como Italia o Francia, y no en Hollywood, es decir, allí donde la producción cinematográfica se halla sujeta más implacablemente a las leyes de la producción material capitalista. Ello confirma, una vez más, por otra vía, la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte. Pero justo es señalar también el hecho de que en la propia Norteamérica algunas creaciones fílmicas logren escapar, a veces, del sistema de producción cinematográfica que alguien caracterizó, en una ocasión, como "una flagrante prostitución de la inteligencia creadora". Pero estas excepciones que confirman la regla hay que buscarlas —y ello no es casual— entre las pequeñas compañías cinematográficas o productores independientes, ajenos a las ocho grandes firmas de Hollywood que controlan el 95% de la producción.

Nos hemos detenido en el ejemplo del cine porque representa, dentro de las artes actuales, el ejemplo más doloroso y patente de la hostilidad del capitalismo al arte, pero incluso en esta rama artística donde la hostilidad se manifiesta tan palmariamente, vemos que la creación artística no sólo no se paraliza, sino que en obras de los directores europeos citados, a cuyos nombres podríamos agregar algunos norteamericanos como los de Frank Capra, King Vidor y Orson Welles, se logra que el cine como arte trascienda los límites del cine como industria.

Lo que aquí aparece de un modo palpable lo encontramos, en mayor o menor grado, en las demás ramas de la actividad artística, o sea: hostilidad del capitalismo, por un lado, desenvolvimiento del arte, por otro. Cuanto más profundamente extiende sus leyes la producción material a la actividad artística, tanto menos propicio es el terreno para la creación y, por consiguiente, tanto más intenso ha de ser el esfuerzo del artista para resistir y superar los elementos hostiles. Es decir, la relación en que se hallan los dos polos de la contradicción (hostilidad del capitalismo al arte y continuidad del desenvolvimiento artístico) no es inmutable. Varía de acuerdo con el período histórico capitalista de que se trate, el grado de desarrollo económico capitalista del país dado y el carácter específico de la rama artística en cuestión.

Pero los dos polos se mantienen en tensión desde el momento en que la producción material capitalista alcanza un alto grado de desarrollo y tiende a integrar en su universo a la producción espiritual.

En suma, la hostilidad al arte aparece como una tendencia que se incuba en la entraña misma de la producción materialista capitalista, pero sin que sea nunca tan absoluta que pueda detener el desenvolvimiento artístico y, por tanto, haga imposible la existencia del arte. La novela realista del siglo pasado, gran parte del movimiento pictórico moderno contra la pintura oficial y académica del siglo pasado, y el neorrealismo cinematográfico actual, demuestran la imposibilidad de detener el desenvolvimiento artístico incluso en las condiciones redobladamente hostiles de la producción capitalista de nuestro tiempo. Por otra parte, el florecimiento de la novela, de la poesía o la música sinfónica y el logro de grandes realizaciones artísticas incluso en ramas artísticas tan dependientes de las exigencias de la producción material como la arquitectura o el cine, no excluye, en modo alguno, la hostilidad del capitalismo al arte ya que ésta no es sino una manifestación inevitable de las leyes de la producción capitalista.

La hostilidad del capitalismo al arte, señalada por Marx, es, pues, una tendencia que, aun estando en la entraña misma de la producción capitalista, no logra imponerse plenamente por la imposibilidad de reducir el trabajo artístico a la condición del trabajo enajenado, mediante su transformación en una actividad puramente formal o mecánica. Incluso cuando el artista trabaja para el mercado se resiste a la uniformidad, a la nivelación que destruye su personalidad creadora; por tanto, por el sólo hecho de desplegar sus posibilidades creadoras se halla en pie de lucha contra el cerco hostil que le tiende el mercado capitalista. De esta lucha no siempre el artista sale victorioso; como demuestra la experiencia del cine hollywoodense, el criterio de la productividad económica ciega una y otra vez las posibilidades de creación. Pero, sin esta lucha que no es sino la lucha por la afirmación de la naturaleza creadora del hombre, la historia del arte del último siglo, sobre todo en algunas ramas, no sería más que un campo yermo. A esta afirmación de la actividad creadora en las condiciones hostiles de la producción capitalista, hay que agregar también la lucha heroica de los artistas que, a costa de las más terribles privaciones,

se han negado a producir para el mercado. Finalmente, la producción material capitalista no logra extender sus leyes a toda creación artística porque, en la propia sociedad en la que rigen, el artista cobra conciencia de que el destino de su obra y del arte en general se halla vinculado al destino de la sociedad, a su transformación radical. Surge así un nuevo arte que se halla en contraposición con las ideas, gustos, valores y concepciones de la clase dominante y que no tiene nada que esperar del mercado en que imperan las ideas, gustos o valores que repudia; un arte que se afana por llegar a quienes pueden compartir su mensaje sin sujetarse a las leyes que rigen en el mercado capitalista. Pero estas difíciles victorias del arte en medio del cerco hostil de un modo de producción que es la antítesis del trabajo creador, no excluyen la validez de la tesis de Marx acerca de la hostilidad de la producción material capitalista a la producción artística.

10

PRODUCCION Y CONSUMO (CREACION Y GOCE)

Hasta ahora hemos considerado la obra artística desde el ángulo de su producción o creación. Pero la producción no es un proceso aislado cuyo destino se cumpla en sí mismo, sino que forma parte de una totalidad más amplia en relación con la cual cobra su sentido cabal. Dentro de esta totalidad, se encuentra el consumo, en el cual el producto "se vuelve directamente objeto y servidor de la necesidad individual que satisface con su goce."[1] Es decir, la producción remite al consumo, y, de este modo, el producto no sólo se relaciona con el productor sino con otro cuyas necesidades satisface también. La producción afirma así su carácter social que se muestra no sólo en el hecho de que requiere el concurso de los otros —particularmente en la producción material— y en el hecho de que aún siendo producción individual —como era, sobre todo la producción artesanal y como es hoy en lo fundamental, la producción artística— es la de un "individuo que vive en sociedad"[2] y, por tanto, de individuos socialmente condicionados. El carácter social de la producción se pone de manifiesto, asimismo, en el destino de sus productos como objetos directos de consumo o de goce.

Aun formando parte de la misma totalidad, producción y consumo son procesos que se separan en el tiempo: la producción precede al consumo. Este sólo se actualiza cuando el acto de producción desemboca en un producto, que, después de objetivar al sujeto, queda separado del productor. El producto comienza, por decirlo así, su vida propia. Por un lado, manifiesta objetivamente la apropiación de la naturaleza por el productor, pero, por otro, exige una nueva apropiación, distinta, que sólo se cumple en su consumo. El producto aparece, pues, como punto de llegada, desde el ángulo de su producción, pero, a su vez, como punto de partida, desde el ángulo de su consumo. Por ello, la necesidad que satisface es doble, particularmente en el trabajo creador y, por tanto, en la producción artística: por un lado, satis-

[1] C. Marx, *Grundrisse*..., p. 10.
[2] Ibid., p. 6.

face la necesidad de expresión del productor; por otro, la necesidad espiritual que se cumple en el acto de gozarlo o contemplarlo. La relación entre producción y consumo es, por consiguiente, una relación necesaria, intrínseca, en virtud de la cual uno y otro proceso se implican y fundamentan mutuamente.

En su *Introducción a la crítica de la economía política,* Marx pone de manifiesto esta unidad de la producción y el consumo en general que se revela, en toda su plenitud, en la unidad de la creación y el goce artístico. La producción proporciona la materia al consumo y, de este modo, hace posible una determinada forma de apropiación; el consumo orienta y traza el fin de la producción. "El producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo. Una vía férrea sobre la cual no se rueda y que, por tanto no se usa, no es consumida; es una vía férrea sólo en *potencia,* no en realidad. Sin producción, no hay consumo, pero sin consumo tampoco hay producción, ya que la producción carecería entonces de fin."[8]

Si aplicamos esto a la creación artística, resultará que el producto artístico solamente realiza su verdadera esencia cuando es compartido por otros. El artista, evidentemente, se expresa, se objetiva en su obra, y con ello satisface una necesidad propia, concreta, pero su modo de satisfacerla exige, a su vez, satisfacer la necesidad de otros. El contenido ideológico o emocional que el artista expresa ha de objetivarse de tal manera —es decir, la forma que se imprime a la materia para que se manifieste dicho contenido ha de ser tal— que permita su *uso* por otros. La obra de arte no puede ser consumida, no será propiamente tal, al menos en el dominio de la realidad, es decir, como posibilidad realizada. Así, pues, como todo producto, no es sólo punto de llegada, sino punto de partida de un nuevo proceso; no es meta definitiva, sino camino que, al ser recorrido, pone en relación a diversos sujetos, épocas o mundos humanos. Y, por otra parte, es un camino siempre abierto, que puede ser recorrido una y otra vez dejando viva y abierta la comunicación humana aunque cambien los sujetos individuales, las sociedades, las épocas, las ideas o los intereses humanos concretos.

¿Qué es la *Antígona* de Sófocles escrita en Grecia hace 25 siglos, en las condiciones de la sociedad esclavista, sino

[8] C. Marx, *Grundrisse*. . ., pp. 12-13.

un puente tendido entre los hombres de aquel tiempo y aquella sociedad, y los hombres de otros tiempos y otras sociedades que, cruzándolo, pueden encontrarse y comunicarse una y otra vez? Es un camino firme y perdurable por el que, en todas las épocas, los hombres podrán transitar. Así pues, el objeto creado, hace dos milenos y medio, allá en la lejana Grecia, sigue siendo no un objeto en sí, sino un objeto para otros, es decir, un lenguaje vivo.

El producto en general, y el producto artístico en particular, exige este paso de la posibilidad a la realidad que sólo se cumple en el consumo. "...Una casa no habitada no es, propiamente, una casa; como producto, a diferencia del objeto natural, sólo se afirma como producto, sólo *se vuelve* producto en el consumo."[4] Toda obra de arte es un mensaje, tiene una significación humana para los demás, y solamente es un producto real, no meramente posible, cuando los demás se apropian su significación.

La creación artística es objetivación del sujeto, pero no toda objetivación es válida. "...La producción no es producto en tanto que actividad objetivada, sino solo en tanto que objeto para el sujeto activo."[5] El objeto artístico sólo lo es en relación con el sujeto, con el hombre, es decir, en su goce o apropiación por los otros, como medio o instrumento de comunicación.

En cuanto que el artista crea no sólo objetivando su actividad, sino creando un objeto *para un sujeto*, es decir, creando un objeto que satisface su necesidad de expresión (en la producción), así como la necesidad de los otros de apropiarse o gozar de sus productos (en el consumo), el artista no puede prescindir de esta necesidad de los otros. El artista la toma en cuenta ya antes de satisfacerla real, efectivamente, es decir, antes de que su objetivación haya llegado a su término. La sociedad renacentista quiere un arte que satisfaga sus nuevas aspiraciones, ideas, valores o intereses; necesita, por ello, una nueva producción. El consumo produce aquí en cierto modo, la producción misma. "El consumo crea la necesidad de una *nueva* producción y, en consecuencia, la razón ideal, el móvil interno de la producción que es el supuesto de ella."[6] Así, pues, ya antes de la

[4] C. Marx, *Grundrisse...*, p. 13.
[5] Ibid.
[6] Ibid.

producción, o en el curso de ella, el consumo gravita sobre la producción determinando su fin, su razón de ser. El consumo produce la producción en el sentido de que proporciona *idealmente* su fin, el objeto de ella. La producción produce realmente los objetos, que, en cierta medida, han sido ya producidos *idealmente* como fines trazados por las necesidades del consumo.

"El consumo —dice Marx— crea el móvil de la producción y crea también el objeto que actúa en la producción determinando su fin. Si es claro que la producción proporciona, bajo su forma material, el objeto del consumo, lo es también que el consumo *presenta idealmente* el objeto de la producción como imagen interior, como necesidad, móvil y fin. Crea los objetos de la producción en forma todavía subjetiva. Sin necesidad, no hay producción."[7]

Vemos, pues, que el consumo no desempeña un papel pasivo sino que influye sobre la producción misma al establecer el fin al que tiende la actividad objetivada del productor. Por otra parte, no es algo exterior a la producción sino que se halla en una relación indisoluble con ella, ya que gracias a su consumo el producto es verdaderamente tal, es decir, un objeto para el sujeto. El consumo, trátese de productos en general o de obras de arte en particular, determina por tanto el carácter social de la producción como actividad que, desde sus primeros pasos, reclama el goce o apropiación del objeto por otros sujetos. El producto, en efecto, no sólo responde a las necesidades del productor sino a las necesidades de otros sujetos, a las necesidades de un sujeto no sólo presente sino futuro y, por tanto, a necesidades que no se agotan y que, por este goce o consumo del objeto a través del tiempo, se reproducen ilimitadamente.

Si el consumo produce la producción creando el fin de ésta, y, en consecuencia, produce la necesidad de una nueva producción, esto no significa, en modo alguno, que la producción se subordine pasivamente al consumo, o que, en la relación intrínseca entre ambos procesos, desempeñe un papel secundario. Por el contrario, veremos inmediatamente que la producción es primaria en este proceso ya que hace posible el consumo efectivo, real y, por otra parte, crea o produce tanto el sujeto que satisface determinada necesidad en

[7] C. Marx. *Grundrisse*..., p. 13.

el acto de apropiación (consumo o goce) del objeto, como el modo mismo de gozarlo o consumirlo.

Marx señala, en efecto, una triple determinación del consumo por la producción. En primer lugar, la producción proporciona al consumo su materia, su objeto. "Un consumo sin objeto no es consumo; así, pues, en este sentido, la producción crea, produce el consumo."[8] Aunque el consumo trace idealmente el fin de la producción e influya sobre ésta, solamente la existencia real, efectiva del objeto producido hace posible de un modo real y efectivo su apropiación, su goce o consumo. Por lo que toca al arte, es evidente también que sin creación artística, no habría goce o contemplación. En segundo lugar, la producción no sólo produce el consumo proporcionándole su objeto, sino también el modo de consumirlo. El objeto producido no es un objeto en general sino un objeto determinado que debe ser consumido de una manera determinada; es decir, el objeto satisface determinada necesidad, pero la determinabilidad del objeto, la forma que el productor imprime al material conforma también, en cierto sentido, la forma de consumo. "El hambre es hambre —dice Marx—, pero el hambre que se satisface con carne preparada y con tenedor y cuchillo, es un hambre distinta de la que se satisface con carne cruda y utilizando las manos, las uñas y los dientes. La producción produce, pues, no sólo el objeto del consumo, sino también el modo de consumirlo, y ello no solamente de una manera objetiva, sino también subjetiva. La producción crea, por tanto, al consumidor."[9] La relación, pues, entre el producto que responde a una necesidad y el modo de satisfacer ésta, consumiendo el objeto producido, se manifiesta como una adecuación del modo de consumirlo a las determinaciones de la producción. Justamente, en este segundo sentido, afirma Marx que la producción produce el consumo, pero la determinación de este último por la producción, se manifiesta también en un tercer aspecto: no sólo ajustando la necesidad al objeto material, sino creando la propia necesidad que se satisface en el consumo, es decir, creando el sujeto adecuado al objeto. La producción hace nacer la necesidad del producto creado y, de esta manera, enriquece las formas de apropiación humana.

"El objeto artístico —como cualquier otro producto— crea

[8] C. Marx, *Grundrisse*..., p. 13.
[9] Ibid.

un público apto para comprender el arte y gozar de la belleza. La producción, por tanto, no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto."[10] No es casual que Marx haya puesto este ejemplo. No lo habría hecho si toda su dialéctica de las relaciones entre producción y consumo no fuera aplicable a la producción y al consumo de obras de arte. Por otro lado, se subraya, en un nuevo plano, la esencia creadora de la actividad artística. Si la producción se subordinara pasivamente al consumo, la creación artística se reduciría a proporcionar objetos a un sujeto con un modo ya definido de gozar su belleza. Si así fuera, la creación artística tendría que marchar siempre al compás o a la zaga de las necesidades de un público ya formado, con gustos, valores o categorías previamente establecidos, y las grandes innovaciones artísticas tendrían que esperar a que surgiera o madurara un nuevo modo de consumir —de percibir o gozar— los objetos artísticos. Cierto es que un cambio en el clima ideológico de una sociedad o una época exige esas innovaciones y crea así condiciones favorables para una nueva actitud estética; sin embargo, la historia del arte y de la literatura demuestra que los cambios de sensibilidad estética no surgen espontáneamente, y de ahí la persistencia de criterios y valores estéticos que entran en contradicción con los cambios profundos que se operan ya, en otros campos, de la vida humana. La nueva sensibilidad, el nuevo público, la nueva actitud estética tiene que ser creada; no es fruto de un proceso espontáneo. Y entre los factores que contribuyen decisivamente a crear un nuevo sujeto para el nuevo objeto artístico está el objeto mismo. La tesis de Marx, que se desprende del pasaje citado anteriormente, pone de manifiesto la doble capacidad creadora del arte al crear tanto el objeto como el sujeto. En efecto, la producción artística no sólo proporciona los objetos adecuados para satisfacer una necesidad humana, sino que crea también nuevos modos de gozar de su belleza y crea, asimismo, el sujeto —el público— capaz de asimilar lo que no puede ser ya asimilado por quienes siguen atenidos a viejas formas de goce estético.

[10] C. Marx, *Grundrisse*..., p. 14.

11

LA CREACION Y EL GOCE ESTETICOS COMO FORMAS DE APROPIACION HUMANA

Producción y consumo son dos modos distintos de relacionarse el sujeto y el objeto; son, a su vez, dos modos distintos de apropiación.

Toda producción —sea material o artística— es apropiación de una materia por el hombre que, de este modo, hace suya la naturaleza, lo dado, y crea un objeto nuevo, un producto humano o humanizado. La naturaleza, la materia, es aquí el objeto de la producción; al poner el hombre en acción sus potencias físicas y espirituales, este objeto natural, dado, deja de ser un objeto en sí para volverse humano. El hombre humaniza así la naturaleza y humaniza, a su vez, su propia naturaleza. La apropiación es, pues, doble: de la naturaleza exterior, y de la naturaleza interior.

El producto no es sólo el testimonio de la apropiación de la naturaleza por el productor; es también objeto de consumo ya que surge para satisfacer una necesidad. Como fruto de la apropiación que tiene lugar en el proceso de producción, el producto exige una nueva apropiación que se efectúa en el proceso de consumo. Apropiarse el objeto de consumo es ponerlo al servicio de la necesidad humana que debe satisfacer. En el consumo o goce entabló relacion con un objeto en tanto que satisface una necesidad específica, es decir, yo entro en una relación específicamente humana ya que me apropió el objeto por la significación humana que tiene para mí.

Gozar o consumir un cuadro es apropiarse de su significación humana, de su belleza, del contenido espiritual que a través de determinada forma ha objetivado en él su creador.

Pero la relación entre sujeto y objeto en ambas formas de apropiación —es decir, en la producción y el consumo— no es una relación directa e inmediata, sino que se establece en el marco y por intermedio de una sociedad determinada. Tanto el productor como el consumidor se hallan condicionados socialmente. No hay producción ni consumo de individuos al margen de la sociedad. De ahí que la apropiación, de acuerdo con las relaciones que los hombres contraen entre sí, varíe de una sociedad a otra. Por lo que toca a la producción, una es la apropiación de sus productos en las

condiciones del trabajo libre y creador en virtud del cual el hombre enriquece y despliega su esencia humana en los objetos en la medida en que se apropia la naturaleza exterior y su propia naturaleza, y otra es su apropiación en las condiciones del trabajo enajenado, cuando bajo el imperio de la propiedad privada sobre los medios de producción, el objeto se vuelve ajeno y extraño al sujeto, así como su propia actividad y sus relaciones con los demás hombres. Cuanto más se apropia el sujeto la naturaleza, cuanto más humaniza el mundo que le rodea, tanto más se empobrece y desposee aquí de su esencia humana. La apropiación pierde entonces su sentido humano, pues los productos del trabajo dejan de ser para el trabajador un objeto con forma humana. En cuanto a la producción artística, ya vimos que esta representa una alta forma de apropiación específicamente humana. Pero, como ya tuvimos ocasión de demostrar, en las condiciones de la sociedad capitalista, esta apropiación o asimilación artística del mundo exterior se ve hostilizada por la tendencia a aplicarle las leyes de la producción material capitalista.

Ahora bien, ¿qué sucede con el consumo, como forma de apropiación del objeto, en una sociedad en la que el ser humano se define, ante todo, por lo que tiene, es decir, por lo que posee? ¿Y qué sucede, sobre todo, con esa forma específica de consumo que es el goce artístico en una sociedad en la que se tiende a reducir la compleja red de relaciones humanas a la relación de posesión?

Posesión del objeto y goce estético

Para que el hombre *sea*, es preciso que se apropie la naturaleza exterior y, con ella, su propia naturaleza. Pero, en la sociedad capitalista, la apropiación se presenta, ante todo, como una posesión de objetos que implica, a su vez, una desposesión humana, un empobrecimiento humano del sujeto. El sujeto, así privado de su ser específicamente humano, acaba por convertirse en un objeto más. Es el mundo en el que el *tener* se impone al *ser*, y en el que la apropiación verdaderamente humana deja paso a la apropiación privada, o posesión de objetos. El hombre que no tiene, que no posee, no es. Ser y poseer se indentifican. El hombre se apropia así su ser y la realidad humana del objeto de un modo unilateral y abstracto porque su ser mismo y el objeto han

quedado reducidos a una abstracción: a un ser que posee y a un objeto poseído. "La propiedad privada —dice Marx— nos ha vuelto tan estúpidos y unilaterales, que sólo consideramos que un objeto es *nuestro* cuando lo tenemos, es decir, cuando ese objeto representa un capital o lo poseemos directamente."[1] Sólo percibimos los objetos con un sentido: "*Todos* los sentidos físicos y espirituales han sido sustituidos, pues, por la simple enajenación de *todos* estos sentidos, por el sentido de la *tenencia*."[2]

Apropiarse humanamente un objeto es hacerlo verdaderamente nuestro, es decir, apropiárselo como obra humana; gozar de un objeto artístico es apropiárselo como obra del hombre y para el hombre, es vernos confirmados en nuestra realidad humana en este hacer nuestro el objeto. Yo sólo puedo entrar en relación con el objeto estético, como objeto del hombre y para el hombre, en cuanto que afirmo y despliego las fuerzas esenciales de mi ser. Y, a su vez, el objeto artístico sólo es tal para mí cuando se me presenta como un objeto humanizado y no como mero objeto.

En la relación de posesión, el objeto pierde para mí su significación humana, toda su riqueza humana objetivada, para reducirla a su riqueza material. Las múltiples significaciones del objeto quedan reducidas a una: su utilidad material. Toda la riqueza cualitativa del objeto se disuelve en la relación de posesión y, de este modo, el objeto humano, concreto, se convierte en una abstracción. Pero al disolverse el objeto como un todo concreto-sensible en el que se objetiva determinada riqueza espiritual, pierde su condición estética para ser pura y simplemente objeto de posesión. La relación de posesión —vista desde el ángulo del objeto— es incompatible con el goce o consumo verdaderamente estético. Pero esta incompatibilidad se manifiesta, asimismo, desde el ángulo del sujeto. En efecto, en la relación estética el sujeto sólo puede aprehender el objeto, es decir, consumirlo, gozarlo, desplegando como un todo único, en unidad indisoluble y en toda su riqueza sus potencias espirituales —intelectivas, afectivas y sensibles. En la relación de posesión, el sujeto suprime esta riqueza interior para que aflore su naturaleza egoísta, su sentimiento de posesión, y ello es lo que se pone de manifiesto en su comportamiento hacia

[1] C. Marx, *Manuscritos*..., p. 85.
[2] Ibid.

el objeto por su significación estrechamente utilitaria. Así, pues, a un objeto abstracto, mutilado, en el que se disuelve la riqueza humana expresada en la forma concreto-sensible de la obra de arte, corresponde un sujeto empobrecido también que sólo tiene ojos para su utilidad material. El sujeto sólo puede afirmar su realidad egoísta, su sentimiento de posesión, en cuanto desposee al objeto de toda su riqueza humana para ver en él pura y exclusivamente su riqueza material. A su vez, el objeto sólo pude ser la confirmación de esta realidad egoísta del sujeto en cuanto éste se lo apropia pura y simplemente como objeto útil, disolviendo todo aquello que es consustancial con el objeto estético, o sea, su riqueza concreto-sensible, su significación humana y su individualidad concreta. Toda la riqueza cualitativa del objeto y su individualidad desaparecen en la relación de posesión; la apropiación del objeto es una apropiación unilateral, que flota sólo en la generalidad de su utilidad abstracta.

Así, pues, al impedir que el hombre se apropie el objeto humanamente, como hombre total, no como un ser abstracto y mutilado, la relación de posesión cierra el paso a la actitud estética, al goce estético. Por otra parte, cuanto más elevado sea el valor estético del objeto, es decir, cuanto más rico en significaciones humanas y más complejo y profundo sea el mundo humano que se objetiva en la obra de arte, tanto más hostil al objeto estético será la actitud utilitaria.

Para el capitalista en cuanto tal, la apropiación de la obra artística se agota en su posesión, en su compra. El sujeto entra en relación con el objeto por su *tener*, no por su ser: es decir, pone entre paréntesis sus propias facultades individuales, el conjunto de sus potenciales espirituales para reducirse a sí mismo a un sujeto abstracto: poseedor o comprador. En una sociedad en la que la obra de arte se vuelve mercancía no se necesita, para poseerla, el gusto artístico ni la sensibilidad que permite descubrir la riqueza espiritual objetivada en ella. El hecho de que no se sea un hombre cultivado, sensible o apto para percibir la belleza, no es un obstáculo para apropiarse en sentido capitalista la obra de arte. En una sociedad en la que el ser se identifica con el tener, lo que yo soy, mis cualidades, mi individualidad se hallan determinados por el dinero.[8] El dinero me hace posee-

[8] "Lo que puedo hacer mío con *dinero*, lo que puedo pagar, es decir lo que puedo comprar con dinero, eso *soy yo*, el mismo po-

dor incluso de la belleza. Pero una cosa es *poseer* la belleza, lo cual puede darse aunque no sea un hombre estéticamente cultivado y otra cosa es gozarla, hacerla verdaderamente nuestra, apropiarse humanamente de ella, en la forma que requiere la determinabilidad del objeto bello, o sea, en una relación en la que el sujeto y el objeto aparecen en su verdadera individualidad y, por tanto, en toda su riqueza humana.

Al señalar las relaciones entre la producción y el consumo, vimos que para Marx el goce o consumo del objeto no se halla en una relación exterior con la producción, ya que el producto no es tal como mera objetivación del sujeto, sino como objeto para otro sujeto. Si aplicamos esto a la creación artística, veremos que el producto artístico es obra humana en un doble sentido: como objeto humano o humanizado en el que el artista despliega y objetiva sus fuerzas esenciales y como objeto en el que otros sujetos ven confirmada también sus fuerzas esenciales disolviendo así la nueva realidad objetiva del producto para ser la realidad que se cumple en la relación de goce o consumo.

El arte es, pues, creación individual destinada, por su propia esencia, a rebasar el ámbito de su creador, en cuanto creación para otros. El arte es doblemente social. En cuanto que, siendo una creación única, individual e irrepetible es la creación de un individuo socialmente condicionado y en cuanto que la obra de arte no sólo satisface la necesidad de expresión de su creador sino también la de otros, necesidad que, a su vez, sólo pueden satisfacer estos entrando en el mundo creado por el artista, compartiéndolo, dialogando con él. El objeto creado es, por ello, un puente o instrumento de comunicación; el artista expresa por necesidad y también por necesidad su expresión, una vez objetivada, ha de ser compartida.

Si el arte es, por esencia, diálogo, comunicación, mar abierto en el tiempo y el espacio, el consumo o goce adecuado a esta producción que, por su propia naturaleza, reclama el derrumbe de todas las murallas que quieran limitar su capacidad de comunicación, es un consumo abierto, social; un consumo que, lejos de agotar una obra de arte, la con-

seedor del dinero. Mi fuerza llega hasta donde llega la fuerza del dinero. Las cualidades del dinero son mis propias cualidades y fuerzas esenciales, las de su poseedor. Por tanto, no es, en modo alguno, mi individualidad la que determina lo que *soy* y *puedo*." (C. Marx, *Manuscritos...*, p. 106.)

vierte en fuente constante de contemplación, de crítica, entendimiento o valoración; un consumo que mantenga abierto el diálogo después de cada comunicación individual con la obra, que haga posible que cada individuo haga suya, humanamente suya, una obra de arte, pero de tal modo que su apropiación individual deje paso a otras apropiaciones y, de este modo, integrándose unas y otras a través del tiempo, pongan de manifiesto, por esta múltiple y rica apropiación de la obra, toda la riqueza humana objetivada en ella.

Cuando me apropio así, individualmente, una obra de arte, me estoy afirmando yo mismo en ese acto con todas las potencias de mi ser. Es mi individualidad concreta la que se halla en juego, y toda gran obra de arte se caracteriza por esta capacidad de sacudir, de conmover, todo nuestro ser. Pero esta sacudida, afectándome en lo que tengo de ser humano, concreto, individual —pero siempre entendido lo individual como nudo de relaciones sociales— no es, no puede ser exclusiva; otros individuos —hoy o mañana, incluso cuando hayan desaparecido toda una serie de circunstancias concretas a las que estuvo vinculada la creación de la obra de arte, o mi contemplación, mi goce o consumo— volverán a apropiarse la obra y, de este modo, proseguirá el diálogo infinito abierto desde el momento de su creación. Mi apropiación, en su sentido verdadero, no tiene nada que ver con la exclusividad de la posesión y lejos de excluir otras apropiaciones se junta con ellas, como participantes de un mismo diálogo, requerido por la naturaleza social del arte mismo.

Ahora bien la apropiación privada, como posesión de la obra, altera por completo esta naturaleza social de la obra de arte, suprimiendo o restringiendo sus posibilidades de diálogo. Aunque el propietario de la obra artística quiera establecer con ella una relación de apropiación que no sea la mera posesión, es evidente que por más que trate de superar este marco estrecho y unilateral, permitiendo que otros puedan también gozar o consumir *su* obra, su posesión privada limitará la capacidad de comunicación, de diálogo, de ella.

Tratándose de otros productos, el acto de consumirlos es, en general, un acto individual. Su poseedor puede apropiárselos humanamente en cuanto satisface determinada necesidad, o sea, en cuanto entra en relación con ellos por su valor de uso, no por su valor de cambio. Pero la obra de arte es un producto peculiar que exige no sólo esta apropiación verdadera, humana, o relación peculiar con su valor de uso

que se pone de manifiesto en el acto individual de gozarla o consumirla, sino que exige, por su propia naturaleza, un lazo vital incesante que jamás pueda cortarse entre ella y los hombres; es decir, reclama una serie infinita de apropiaciones individuales. La posesión privada entra en contradicción con el arte no sólo porque impide establecer una relación adecuada con el objeto, poseyéndolo en sentido pleno, sino porque impide que cumpla su destino propio, es decir, su función social, como medio o instrumento peculiar de comunicación, como obra humana para los hombres. Ciertamente, el número de compradores y poseedores puede ampliarse; los poseedores, a su vez, pueden desprenderse de las obras de que disponen como propietarios privados para ponerlas temporalmente —por ejemplo en el caso de la pintura— al servicio de salones o exposiciones y ampliar así los lazos vivos entre el artista y el público. En un caso, el principio de posesión no hace más que extenderse al aumentar el número de poseedores; en otro, se amplía un tanto la verdadera apropiación en el marco de la posesión privada, pero la contradicción radical entre posesión privada y función pública y social del arte se mantendrá bajo el capitalismo mientras se haga del producto artístico una mercancía y su posesión sólo esté al alcance de una minoría.

Las consecuencias extremas que puede acarrear la aplicación del principio de la propiedad privada en el terreno artístico no solamente pueden consistir en la limitación de la libertad de expresión del artista y en la restricción de lo que pudiéramos llamar la libertad de goce o consumo, sino incluso en la anulación total —temporal o definitiva— de esa libertad.[4] Ello se pone de relieve en el hecho de que en los países desarrollados desde el punto de vista capitalista y con amplios mercados artísticos ciertas obras pictóricas sean retiradas de la circulación por las grandes galerías con el fin de especular con ellas, y se las mantenga ocultas el tiempo

[4] Es bien conocido lo que ocurrió en México, por ejemplo, con el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central,* pintado para el comedor de un lujoso hotel de la capital. Aquí el principio de la propiedad privada hizo valer sus derechos impidiendo que el público contemplara el mural. Otro ejemplo, aún más brutal y mortal para el arte, de la aplicación de este principio hasta el punto de aniquilar definitivamente una obra de arte, fue la destrucción en 1933, en nombre de los derechos de la posesión privada, del mural pintado por Diego Rivera para el Rockefeller Center de Nueva York.

necesario para asegurar un incremento de los beneficios que puede rendir a su propietario —en modo alguno, al artista—, con lo cual se les convierte en objetos mudos e inertes a los que se les impide, a su vez, cumplir su destino artístico y social. En otros casos, la propiedad privada dicta incluso sentencias de muerte, temporales o definitivas, contra una creación artística.

El principio de la propiedad privada entra en contradicción con la función social del arte que tiene que apoyarse en una amplia vinculación entre el artista y el público, es decir, en la posibilidad efectiva de que el goce estético deje de ser patrimonio de una minoría, para convertirse en un goce cada vez más profundo y humano. Ya sabemos que este goce no es accidental; es esencial para la creación en cuanto que en ella se cumple en definitiva, y es esencial, a su vez, para el consumidor, en cuanto que el arte es una de las vías más fecundas de que el hombre dispone —no sólo el creador— para elevarse como tal. Independientemente de las limitaciones de ese contacto que puedan provenir del lenguaje mismo empleado por el artista o de la insuficiencia del consumidor para entenderlo, el principio de la propiedad privada —con independencia de estas limitaciones de la obra y del contemplador— establece ya un divorcio entre el artista y el público.

Pero ¿qué alcance o vigencia tiene este principio en la sociedad capitalista? Si se entiende por él la relación de exclusividad del poseedor y la obra —particularmente en la forma de posesión individual— casi se restringe hoy a la pintura, sobre todo a la pintura de caballete, así como a la escultura y a la arquitectura. El principio de la propiedad privada en las demás artes —literatura, teatro, cine, música, etc.— se manifiesta, sobre todo, en el uso que se hace de este derecho, uso que, en muchos casos, se traduce en una limitación de libertad de creación.

Ahora bien cuando la propiedad privada sobre la obra tiene el carácter de propiedad sobre un producto que puede rendir elevados beneficios, los intereses de ella exigen no ya su goce exclusivo o privado, sino su goce o consumo público, de masas.

Este goce no podía darse mientras que la relación del consumidor se estableciera, como sucedía en otros tiempos, solamente con un ejemplar único e irrepetible, aunque el acceso a ella pudiera extenderse en el contacto colectivo permitido por las exposiciones de pintura, lecturas públicas, conciertos musicales, representaciones teatrales, etc. Fue preciso que la obra de arte única e irrepetible pudiera ser estandarizada,

reproducida masivamente, para que pudiera darse un consumo masivo e ilimitado de ella. Las posibilidades de esta reproducción o estandarización mecánica del ejemplar único no era —ni es— un problema estético sino científico, técnico, material. Fue preciso que la ciencia y la técnica avanzaran como habrían de avanzar precisamente en el seno mismo del capitalismo para que se crearan los medios técnicos que habrían de permitir una difusión en masa de las obras de arte.

Ya la invención de la imprenta en los albores del capitalismo inicia la posibilidad de un consumo masivo al reproducir ilimitadamente una y la misma obra. Sin embargo, solamente en nuestra época se inventan los medios técnicos que hacen posible un consumo verdaderamente masivo de los productos artísticos. Así, por ejemplo, los medios tipográficos se han perfeccionado hasta el punto de poder ofrecernos magníficas reproducciones de cuadros, lo que permite que nos familiaricemos en nuestro propio domicilio o en la escuela, con las joyas artísticas del museo más lejano. La reproducción de obras de arte ha multiplicado en forma insospechada la relación de los hombres con ellas. Cierto es que esta enorme conquista técnica para el goce estético tiene su contrapartida en el hecho de que una reproducción artística por fiel que sea jamás podrá sustituir a la relación directa con la obra original; con todo, desde el punto de vista de la necesidad vital de que el arte esté abierto ilimitadamente para que pueda cumplir su función social, este contacto aproximado, relativo y un tanto infiel será siempre preferible a la ausencia de toda relación. Lo mismo puede decirse de la música grabada que, al difundir una buena ejecución más allá del marco estrecho de la sala de concierto, abre el acceso a una creación musical a un número ilimitado de oyentes. Cierto es que el concierto público como las exposiciones de pintura, marcaban ya en el pasado una nueva etapa, propia de la sociedad burguesa, frente al concierto o exhibición privados en el palacio del noble, a través de los cuales se establecía una relación limitada y estrecha entre la creación artística y sus consumidores. Sin embargo, sólo en nuestra época, con los progresos de la técnica moderna, se hace posible un consumo público en gran escala de las obras literarias, pictóricas o musicales, sobre todo cuando se utilizan medios de difusión como la radio, la prensa o la televisión.

Nuestra época, además, ofrece un arte nuevo —el cine—

cuyos productos exigen, desde sus orígenes, un goce o consumo de masas jamás exigido por ningún otro tipo de producción artística. El número de espectadores que ven una película, sobre todo cuando ésta se distribuye internacionalmente, se cuenta por millones y, en ocasiones, por decenas de millones. La radio y la televisión cuentan también con un público formado por millones de radioyentes o televidentes.

¿Qué se desprende de todo esto? Que si la apropiación privada, como relación de posesión sobre el producto artístico, impide que el arte cumpla su función pública, social, de comunicación, en nuestra época, con el desarrollo de las fuerzas productivas —y dentro de ellas, la ciencia y la técnica— existen las condiciones técnicas y materiales más favorables para que el arte pueda cumplir esa función social al extender su goce a un público vastísimo, formado por millones y millones de hombres, estableciendo lazos de una extensión y diversidad que el artista de otros tiempos jamás hubiera podido soñar.

Ahora bien, como hemos señalado en otro lugar[1], la técnica es ambivalente, no tiene su fin en sí misma y, por ello, puede contribuir a elevar o a degradar al hombre. Pero como su valor y su fuerza lo reciben del hombre mismo es éste, en última instancia, quien decide el *uso* que se hace de ella y, por tanto, el que sea una fuente de bienes o de males para la sociedad. Por supuesto, cuando hablamos del hombre nos referimos al hombre social; por tanto, el uso de la técnica es un uso social, inseparable de las relaciones sociales dominantes en el marco de las cuales se aplica dicha técnica. Existe, naturalmente, la posibilidad de que sus aplicaciones sean un bien o una desdicha para los hombres, pero esa posibilidad sólo se convierte en realidad a través de unas relaciones humanas concretas —relaciones de producción— en una sociedad dada.

Por lo que toca al arte, también aquí ofrece la técnica la posibilidad de su aplicación en las direcciones que antes señalamos y que se convierta, en este terreno, en un bien al ampliar, en forma ilimitada, las posibilidades del consumo

[1] *Cf.* mi trabajo: "Mitología y verdad en la crítica de la época" (particularmente los apartados: "Crítica de la cultura y la técnica", "Un nuevo fetichismo: el fetichismo de la automatización"). En: *Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía*, vol. IV, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

artístico. Pero la realización de esta posibilidad y el contenido concreto que reciba este vasto consumo, dependerá de las relaciones de producción y del carácter de la ley fundamental de la producción material que rija en estas relaciones. Como sabemos, esta ley, en la sociedad capitalista, es la creación de plusvalía, o sea, la ley de la ganancia. Ya vimos en capítulos anteriores las dificultades con que tropieza el capitalismo para extender dicha ley —que rige, sobre todo, en la producción material— a la producción artística. Las dificultades provenían, como ya subrayamos, de la imposibilidad de reducir el trabajo concreto artístico a un trabajo general, abstracto, o sea, a las condiciones del trabajo asalariado. La individualidad de la obra artística hace difícil —y, en algunos casos, imposible— la aplicación del criterio de productividad que rige en la esfera de la producción material capitalista. Sin embargo, al asegurar la técnica actual la reproducción mecánica, y en gran escala, de la obra de arte y permitir su consumo masivo, surge la posibilidad de que también, en esta esfera, sea aplicable en amplia escala la ley de la producción material capitalista. La condición necesaria para ello es que el arte, aprovechando las posibilidades que el desarrollo técnico e industrial ofrecen, se organice como una industria y que el consumo se estructure también comercialmente a fin de que revista el carácter de un verdadero consumo de masas, pues sólo un consumo de esta naturaleza puede asegurar el cumplimiento de la ley fundamental de la producción capitalista. Las cualidades estéticas de los productos y su contenido ideológico pueden darse en la medida en que no entran en contradicción con la ley de la obtención del máximo beneficio. No se excluye, por ello, la posibilidad de que los medios de difusión puedan ponerse al servicio de un arte superior —particularmente de obras literarias, musicales o pictóricas que gozan ya del prestigio de las obras maestras al resistir a la acción del tiempo, prestigio que se traduce, a su vez, en un valor económico—, pero la utilización de los medios masivos de difusión, en las condiciones de capitalismo, no impulsa a difundir un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo está interesado en mantener en su oquedad espiritual.

Ya Marx hace más de un siglo señaló en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* en qué condiciones históricas,

económicas y sociales —las propias de la sociedad capitalista— se da la enajenación del obrero al convertirse su trabajo, de actividad creadora que es la esencia del hombre, en trabajo enajenado, es decir, en una actividad en el curso del cual el hombre, lejos de afirmarse, se niega a sí mismo, ya que no se reconoce ni en los productos de su actividad ni en su actividad misma ni en sus relaciones con los demás hombres. En cuanto que el hombre no se reconoce en sus productos ni se reconoce a sí mismo como sujeto creador, él también, una vez, perdida su esencia humana, se vuelve objeto, cosa. En pocas palabras su existencia se cosifica, se torna instrumento, medio o mercancía. Pero en la sociedad capitalista el fenómeno de la enajenación se extiende hasta abarcar, con otras características, incluso a los capitalistas, y el resultado es que, en general las relaciones humanas adoptan la forma de relaciones entre cosas y que todo se vuelve abstracto, impersonal, deshumanizado.

Esta doctrina de la enajenación del hombre, que constituye en Marx una de las piedras angulares de su crítica de la sociedad capitalista y de su concepción del hombre, no ha hecho más que confirmarse en la medida en que el capitalismo adquiere la forma de un capitalismo monopolista de Estado y fortalece al máximo su organización burocrática. El poderoso desarrollo de la técnica, vuelta contra el hombre en las condiciones de una sociedad enajenante, hace aún más patente la "cosificación" o "despersonalización" de las relaciones humanas. Este fenómeno es hoy tan evidente que la mayor parte de los pensadores burgueses de nuestro tiempo tratan de abordarlo, por supuesto sin hacer referencia a Marx, bajo la forma de una crítica del "hombre-masa", del "uno" o del "Don Nadie" cuya existencia inauténtica se opone a la existencia auténtica de las "minorías egregias" (Ortega y Gasset) o del hombre como "ser para la muerte" (Heidegger). Lo que es esencial en el sistema capitalista, puesto que este sólo puede afirmarse en la medida en que mantiene la "cosificación" de la existencia humana, se convierte en una categoría de la existencia humana en general, o en el fruto de toda sociedad industrial desarrollada con independencia de su estructura económico-social, —capitalista o socialista— con lo cual se eluden sus raíces concretas, económicas, de clase, así como la vía revolucionaria para extirparlas. Sin embargo, como hemos tratado de demostrar en contraposición a una serie de concepciones filosóficas que

hoy están en boga en Occidente,[2] el fenómeno de la "despersonalización" o "cosificación" de la existencia humana pertenece, por esencia, al capitalismo, lo cual no implica negar que en una sociedad socialista puedan darse, como efectivamente se han dado, manifestaciones de ese fenómeno justamente en la medida en que se aplican métodos de dirección estatal que son ajenos o contrarios a los principios del socialismo. Es decir, lo que *esencialmente* se da bajo el capitalismo, sólo como una deformación de su esencia misma puede brotar en el socialismo.

Que la despersonalización o cosificación de la existencia humana forma parte de la entraña misma del capitalismo puede verse hoy por el hecho de que este fenómeno no ha hecho más que desarrollarse y adquirir caracteres aún más monstruosos en una sociedad, como la norteamericana, en la que impera el capitalismo en su fase superior, monopolista. Justamente en ella encontramos las formas más refinadas y, a la vez, más repulsivas, de manipulación de los individuos y de las conciencias tendientes a lograr, por todos los medios, la máxima transformación —en extensión y profundidad— del hombre en cosa, en objeto.[3] El capitalismo que conoció Marx llevaba en su entraña la tendencia a cosificar o masificar la existencia; pero nunca, como hoy en la socie-

[2] Cf. mi trabajo antes citado, particularmente en la parte titulada: "La crítica de la 'despersonalización' o 'masificación' del hombre de nuestra época."

[3] Cf. Vance Packard, *The hidden persuaders,* David MacKay edition, Nueva York, 1957. El interés de esta obra reside no tanto en su análisis de un aspecto importantísimo del "modo de vida" norteamericano como en los hechos sorprendentes que en ella se aportan. Su autor nos revela el gigantesco esfuerzo que se realiza en los Estados Unidos, redoblado en los últimos años, en el que participan profesores de ciencias sociales, psiquiatras, psicólogos y personal especializado de grandes firmas comerciales, para modelar la conciencia de los norteamericanos en cuanto consumidores y ciudadanos, a fin de que acepten pasivamente —una vez derribados sus mecanismos psíquicos e ideológicos de defensa— las propuestas y decisiones que interesan a los grandes trusts yanquis. Todos los medios son buenos para alcanzar el fin, y este fin, en definitiva, no es otro que el de convencer a los consumidores de que consuman precisamente aquellos artículos que no desean ni necesitan, pues sólo así puede alejarse el fantasma de la depresión económica que ronda constantemente sobre la industria norteamericana. Se explica que esta tarea, por las enormes esperanzas que se cifran en ella, no se deje exclusivamente en manos de los jefes habituales de los departamentos de propaganda y publicidad, y que toda una legión de

dad norteamericana, se ha impuesto esta tendencia tan plena y amenazadoramente. El hombre ideal, desde el punto de vista de los intereses de este capitalismo voraz, es el hombre engendrado por sus propias relaciones; es decir, el hombre despersonalizado, deshumanizado, hueco por dentro, vaciado de su contenido concreto, vivo, que puede dejarse moldear dócilmente por cualquier manipulador de conciencias; en pocas palabras, el hombre-masa. Ahora bien, ¿cuál es el arte o seudoarte que este hombre-masa puede digerir o consumir?; ¿cuál es el arte que el capitalismo, ya en estado de descomposición, tiene interés en impulsar fundamentalmente, sobre todo en una sociedad industrial, y altamente desarrollada desde un punto de vista técnico, en la que se dan las condiciones para extender y profundizar el proceso de despersonalización o masificación? Es precisamente el arte que podemos llamar, con toda propiedad, *arte de masas*.[4]

Por arte de masas entendemos aquél cuyos productos satisfacen las necesidades seudoestéticas de los hombres-masa, cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista. Su goce masivo se halla

profesores, psiquiatras y psicoanalistas tomen parte en ella. Por ejemplo, según informa V. Packard, en la Universidad de Columbia se han organizado seminarios especiales en los que profesores de ciencias sociales enseñan a grupos de expertos en "relaciones públicas" los métodos más adecuados para manejar las conciencias. Nuestro autor protesta tímidamente contra las "implicaciones antihumanistas" de estas técnicas de *persuasión*, pero sin percatarse de toda la gravedad de sus consecuencias para el hombre, puesto que, en fin de cuentas, no son sino técnicas de enajenación o cosificación de la existencia humana, es decir, métodos elaborados fría y conscientemente para mantener a los hombres —por razones económicas, políticas e ideológicas— en ese estado de despersonalización y deshumanización que Marx señaló categóricamente en su época, cuando esa enajenación era engendrada espontáneamente por el capitalismo y aún no cobraba las formas monstruosas que se ponen de manifiesto en la sociedad capitalista actual.

[4] El lector habrá advertido que para nosotros el término "masas" en expresiones como "hombre-masa" o "arte de masas" sólo tiene una significación peyorativa, ya que, como hemos señalado anteriormente, la masificación de la existencia humana es un fenómeno característico de la sociedad capitalista y encaja perfectamente dentro del concepto de "enajenación" o "cosificación" del hombre (transformación del hombre en cosa, del sujeto en objeto, del fin en medio), señalado por Marx.

Este hombre-cosa que no se reconoce a sí mismo como sujeto, como ser humano, ni en sus productos ni en sus actos, Marx lo ve originariamente en la relación que, en el proceso de trabajo, se esta-

asegurado por la existencia de un público potencial, cuantitativamente inmenso, así como por las posibilidades de acceder a esos productos artísticos en virtud de los poderosos medios de difusión (prensa, radio, cine y televisión) que la técnica actual pone a su disposición. Esos productos son, en el terreno literario, las historietas y toda clase de novelas fotonovelas, radionovelas y telenovelas), así como la mayor parte de la novela policial; en la música, gran parte de las canciones llamadas modernas, románticas o populares y, en el cine, la mayor parte de la producción fílmica. En este tipo de producción seudoartística los grandes problemas humanos y sociales se descartan al amparo de una supuesta necesidad de satisfacer un legítimo deseo de entretenimiento y cuando se toca alguno de ellos, se transita siempre por la superficie, con soluciones que no quebranten la confianza en el orden existente, recortando las ideas, achatando los sentimientos y abaratando las pasiones más hondas. Este *arte de masas* no es sino un arte falso o falsificado, un arte banal o caricatura del arte verdadero, un arte producido cabalmente a la medida del hombre hueco

blece entre el obrero y sus productos. Pero sabemos también que Marx no reduce este fenómeno al trabajador, sino que lo señala, asimismo, con otras características, en el no obrero, es decir, en el capitalista. Por ello, una sociedad enajenante, como la capitalista de nuestros días —sobre todo, en el ejemplo tan elocuente de la sociedad norteamericana— trata de extender el proceso de cosificación a la comunidad entera. De ahí el empleo de las técnicas de manipulación de las conciencias con el fin de reducir al hombre a la condición de objeto y mantenerlo en esta condición. La aplicación de estas técnicas en forma deliberada por unos hombres —los capitalistas— significa que no sólo se encuentran, de hecho, en una relación de enajenación con respecto a otros a los cuales ven como objetos suyos, sino que conscientemente tratan de afirmar su posición económica y social afirmando en otros hombres su condición de objeto o cosa. Pero este mantener al otro en su enajenación es, a su vez, en él mismo, en el capitalista, una manifestación peculiar de su propia enajenación. Por otra parte, el obrero, en cuanto carece de conciencia de clase se halla inerme ante este frío y deliberado moldeamiento de su conciencia espontánea y pasa así a formar parte también de ese universo de "hombres-masa" que el capitalismo está interesado en construir y mantener.

Ahora bien, el proletariado revolucionario que guía sus actos públicos y privados por la conciencia de sus intereses de clase y por la misión histórica que le corresponde, conciencia que adquiere en la medida en que asimila su ideología de clase —el marxismo-leninismo—, no sólo puede resistir venturosamente a los intentos *masificadores* de los manipuladores profesionales de conciencias, sino

y despersonalizado al que se destina. Si hay una plena correspondencia entre producción y consumo, entre objeto y sujeto o entre obra y público, ésta la hallamos en la relación entre el arte de masas y los gustos y necesidades de sus gozadores o consumidores.

Es, pues, un hecho innegable la existencia de este arte trivial, apto para un público ayuno de sensibilidad estética; un arte que deja al hombre en la superficie u orilla de las cosas y que se distingue, a su vez, por un lenguaje arteramente fácil que corresponde a su falta de profundidad humana; un lenguaje que asegura una inteligibilidad y comunicación tanto más extensa cuanto más superficial y hueco es su contenido, y cuanto más pobres canales y endebles son sus medios de expresión.

Ante este hecho se desata —legítimamente— la inquietud, el malestar y la desazón de quienes aman verdaderamente al arte; a veces, las críticas contra este *arte de masas* se traducen en una exaltación de un arte minoritario que vendría a ser el antípoda de ese arte degradado o cosificado. Pero estas críticas no pueden dar en el blanco y no harán más que enturbiar las aguas mientras no se examinen las fuentes

que el proletario mismo, en las condiciones enajenantes de la sociedad capitalista, es ya un hombre que se aprehende a sí mismo como sujeto, no como objeto, y, además, como sujeto activo, creador, tanto de su propia emancipación como de la emancipación de la humanidad entera. El obrero, por la conciencia de su propia enajenación y por la lucha organizada y consciente que libra por cancelarla no sólo en el recinto de su conciencia, sino en la vida real, práctica, es ya —en plena sociedad capitalista— la negación misma del hombre-masa, es decir, del hombre inerte, cosificado, que se deja moldear pasivamente su destino. Las "masas" obreras que luchan por su emancipación y por la instauración de una nueva sociedad en la que el hombre sea fin y no medio, sujeto y no objeto, luchan precisamente porque no quieren ser tratadas como masas, y justamente con su lucha revolucionaria crean las condiciones para acabar con la masificación de la existencia humana, propia de la sociedad capitalista. Por esta razón, cuando empleamos la expresión *arte de masas* lo hacemos en un sentido peyorativo, dándole la significación de un seudoarte producido, deliberadamente, desde arriba, por voluntad de la clase dominante y para el goce o consumo de las masas, o, más exactamente, de los hombres-masa, producidos precisamente, junto con sus productos materiales, por la producción material capitalista.

El proletariado revolucionario, justamente porque es la clase que reivindica la esencia humana, merece un arte superior, no esos subproductos artísticos que embotan la sensibilidad, mutilan la mente y desvían las energías creadoras.

económicas, sociales e ideológicas del *arte de masas* en la sociedad actual. Así, por ejemplo, existe la tendencia a explicar este fenómeno seudoartístico, con las características que hemos señalado, pero tergiversando por completo la dialéctica de la producción y el consumo. El objeto correspondería a las exigencias o necesidades del sujeto (el público), y los productores no harían más que satisfacer esas necesidades; el producto no haría más que adaptarse a las exigencias del consumidor. Tal es, en general, el punto de vista de los productores capitalistas cuando alguien les pide cuentas por la baja calidad estética e ideológica de sus productos. El arte de masas aparecería así como un fruto de las masas mismas, como el arte querido e impuesto por ellas y, por tanto, como un hecho fatal e inexorable tomando en cuenta las relaciones entre la oferta y la demanda.

Un importante teórico del arte contemporáneo, Wilhelm Worringer, llega a hablar de la "dictadura de los consumidores" para fundamentar la necesidad de un arte para artistas no sujetos a los dictados de los consumidores.[5]

El consumidor aparece aquí dotado de un poder absoluto, imponiendo sus gustos y deseos al productor, en tanto que este último se presenta como un hombre solícito que sólo vive para satisfacer las necesidades de los consumidores. Pero todo esto es aparente; la realidad profunda es otra, pues las relaciones entre la producción y el consumo, en la sociedad capitalista, se hallan mistificadas ya que la producción no está ahí al servicio del hombre, no se halla dirigida a la satisfacción de sus necesidades, sino a la creación de plusvalía. Aparentemente, el consumo, el goce influye sobre la producción, determina su cauce y su extensión, pero en realidad, el consumo mismo se halla dirigido y organizado para satisfacer las exigencias de la producción.

Las relaciones normales entre la producción y el consumo, es decir, las que pueden y deben establecerse en una sociedad en la que la economía sirva al hombre, reserva, por supuesto, un papel importante al consumo, al goce, ya que como vimos es el móvil de la producción y no se halla, por tanto, en una relación exterior, accidental con ella. Ya se trate de productos materiales o artísticos el consumo o goce determina, no en forma absoluta, sino relativa, la produc-

[5] Wilhelm Worringer, *Problemática del arte contemporáneo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, p. 9.

ción. Pero también señalamos anteriormente que en esta relación entre la producción y el consumo, incluso aunque éste desempeñe un papel activo, la primacía corresponde, en última instancia, a la producción, ya que ésta produce no sólo objetos, sino incluso el sujeto, el modo de consumirlo. Al afirmar Marx que el objeto crea también el sujeto capaz de gozarlo pone de manifiesto la verdadera relación entre la producción y el consumo cuando ésta no se halla mistificada: ni dictadura de los productores que, en el terreno artístico, significaría una producción exclusiva del artista *para sí*, como expresión de sus necesidades, cortando los vínculos con los otros, cuya necesidad de apropiación tiene también que ser satisfecha con la obra de arte; ni dictadura de los consumidores que haría de la necesidad interior de crear una mera exigencia exterior, limitando así la libertad de creación del artista. Ni un consumo que se imponga absolutamente a la producción, ni un poder tan absoluto de ésta que niegue toda influencia al consumo.

Ahora bien, en el arte de masas se rompe esta relación natural, humana, entre la producción y el consumo. Aparentemente, son las exigencias de este último —"el público manda"— las que determinan el carácter de la producción artística; aparentemente, es el consumidor, —las masas— el que fija el móvil, el fin de ella de tal manera que los productores no hacen más que satisfacer dócilmente sus necesidades. Nos hallaríamos así, empleando la expresión de Worringer, ante una dictadura de los consumidores; pero en realidad, no hay tal, sino más bien una dictadura de los productores. En una sociedad en la que rige la ley fundamental de la ganancia, del máximo beneficio, la producción no sólo produce productos que satisfacen determinadas necesidades sino también las necesidades mismas y, con ellas, los consumidores. Bajo los efectos de las técnicas de *persuasión*, de la publicidad, de una educación unilateral y cosificante, los hombres acaban por desear lo que no necesitan o no corresponde a sus verdaderas necesidades humanas. La satisfacción de ellas pierde su carácter individual, concreto, para convertirse en algo general y abstracto. El hombre queda separado de sus verdades necesidades y sus deseos no apuntan ya, en realidad, a la satisfacción de sus propias necesidades, sino a las de los otros. Tal es la situación del hombre-masa en una sociedad capitalista altamente desarrollada. Su cosificación se pone de relieve en este abandono suyo de sus propias

necesidades para acabar por desear satisfacer las necesidades que le imponen, con sus técnicas de persuasión y manipulación de conciencias, los dictadores de la producción que son también los amos y señores del consumo.[6]

Esto que es patente en la esfera de la producción material se extiende también al tipo de producción que denominamos *arte de masas*, sobre todo al cine y a los productos artísticos o seudoartísticos que se difunden por la prensa, la radio y la televisión. Si el público prefiere un arte trivial, hueco, de baja calidad estética y humana, esta preferencia es un tanto aparente ya que le ha sido inducida, fabricada o producida desde fuera. El productor ya no se conforma con ponderar falsamente y recurriendo a toda clase de señuelos las cualidades de su producto; para asegurar el consumo más vasto posible de sus mercancías se despreocupa de las cualidades objetivas de ellas y, sobre la base de unas cuali-

[6] En la obra antes citada de Vance Packard, *The hidden persuaders*, puede encontrar el lector abundantes datos extraídos de la realidad social norteamericana que demuestran hasta qué punto son manejados o dirigidos los consumidores. De acuerdo con dichos datos, el consumidor obedece a sugestiones externas y, por tanto, sus motivaciones no son sino la expresión aparentemente propia, interna, de sugestiones o mandatos que le llegan de fuera. Aunque el consumidor cree sinceramente que, al decidirse a adquirir tal o cual producto, obra espontáneamente y cumple sus propios deseos, en verdad no hace sino satisfacer los deseos de los productores.

La transformación de esos deseos externos en deseos *propios* se opera de conformidad con las investigaciones y los métodos de instituciones especializadas en estos menesteres (*Institute for Motivational Research, Color Research Institute of America*, etc.). En las convenciones de gerentes o ejecutivos de estos años suele hablarse, según Packard, de una nueva "revolución en el mercado" en virtud de la cual los problemas del consumo han pasado a ocupar el primer plano; de lo que se trata ahora es, fundamentalmente, de cómo convencer y estimular al consumidor para que compre aquello que no desea, fomentando un deseo ciego e irracional de comprar un producto en aquéllos que no lo necesitan.

Sobre esta organización o dirección del consumo y la aplicación de técnicas —burdas en unos casos o sutiles en otros— para manejar las mentes de los individuos y crear en ellos necesidades y deseos artificiales, existe ya una abundante literatura. De ella puede consultarse provechosamente: David Riesman, *Lonely crowd*, Yale University Press, 1950; William H. Whyte Jr., *The organization man* (*El hombre-organización*, trad. esp., Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1961) y un "manual de relaciones públicas" escrito por varios autores bajo la dirección de Edward L. Bernays cuyo título —*The Engineering of Consent*— no deja de ser revelador.

dades imaginarias, crea artificialmente el deseo de consumirla, aunque se trate de un producto que, en realidad, no satisface una verdadera necesidad del que lo adquiere. En una sociedad enajenante y mistificada, las relaciones entre la producción y el consumo llegan a ser tan mistificadas y enajenantes que tanto el producto como la necesidad, el objeto como el deseo, se vuelven artificiales desde un punto de vista verdaderamente humano. El hombre se halla tan enajenado que ni siquiera *su* goce, su consumo, es propiamente suyo.

Por lo que toca al *arte de masas,* el cine ofrece pruebas muy elocuentes de esta acomodación de los gustos y necesidades del público a las necesidades de los productores. Así, por ejemplo, el *star system* en que descansa, en general, la industria cinematográfica capitalista y, en particular, la norteamericana es una creación artificial de los productores para asegurarse el máximo beneficio, ligado, a su vez, al número de espectadores que pueden ver una cinta. Y junto al *star system* (o *vedetismo*) hay que poner también la preferencia de los espectadores —preferencia fabricada o inducida desde fuera— por ciertos temas o géneros de películas que acaban por convertirse en el tema o género que el público *necesita* ver, aunque, en definitiva, su necesidad no sea tanto suya como de los propios productores.[7]

[7] La importancia del *star system,* desde el punto de vista de los intereses de la producción capitalista, es innegable. En efecto, el espectador medio que en una sociedad enajenada corresponde a Don Promedio o Don Nadie "prefiere" ir a ver una cinta no tanto por el prestigio de su verdadero artífice —el director— ni siquiera seducidos por el tema o el título y, menos aún, impulsado por el juicio de un crítico especializado, sino muy particularmente por el nombre famoso de la estrella favorita que figura al frente del reparto. El que las preferencias de los espectadores se canalicen, ante todo, por la vía del *vedetismo,* no es, en modo alguno, un hecho casual. No es casual, en efecto, que el 89% de las personas a las que se preguntó en Francia (según datos de una estadística del Centre National de la Cinematographie) qué es lo que les decidía a asistir a la proyección de una película contestaran que sus "estrellas". Ciertamente, el productor cinematográfico se dirige a un público potencial formado por millones y millones de espectadores de diferente origen nacional, de clase, y con diversos grados de formación cultural, estética e ideológica. Estas diferencias debieran traducirse, en principio, en la asistencia al cine por los motivos más diversos. Con ello, la exhibición de una película tendría que hacer frente a contingencias imprevisibles, impuestas por la diversidad de intereses, gustos o inclinaciones. Para asegurar el consumo más amplio el productor tiene que vencer la incertidumbre que implicaría la asisten-

Vemos, pues, que por primera vez en la historia el desarrollo de la ciencia y la técnica brinda al arte la posibilidad de ser gozado por un público potencial, formado por millones y millones de seres humanos. Y, por primera vez, también, en las condiciones concretas de la sociedad capitalista, este goce o consumo de los productos artísticos se frustra y entra en contradicción con su propia naturaleza —como asimilación o apropiación verdaderamente humana del objeto— en cuanto que es un goce o consumo dirigido, o sea, "prefabricado". Pero, a su vez, este modo de consumo es el que corresponde más adecuadamente al tipo de producción artística o seudoartística que hemos denominado *arte de masas*. Pues ¿cómo podría el sujeto apropiarse humanamente, en toda su riqueza de manifestaciones y significaciones estéticas y humanas, lo que ya de por sí se ofrece como un producto pobre y desvaído desde el punto de vista estético y humano?; ¿cómo podría entrar en relación con un seudoarte que resbala por nuestra epidermis, que no exige poner en tensión nuestras fuerzas humanas esenciales, que no aborda con profundidad ningún problema, que no cala en las fibras más hondas de nuestro ser y, finalmente, que, en lugar de esperanzas fundadas, sólo ofrece el señuelo de falsas o achatadas soluciones y de narcotizantes ilusiones?

cia al cine por razones tan distintas. Por ello, tiene que uniformar la producción misma para uniformar, a su vez, las preferencias del público. Con este fin, destaca un elemento entre la pluralidad de los que intervienen en la filmación —director, "estrella", operador, tema, etc.— para asegurar así una adhesión más firme, general y constante. Ese elemento, dentro de la producción cinematográfica capitalista, es la "estrella." En torno suyo puede aglutinar a un vasto público que otros elementos de la cinta pudiera diferenciar. El *star system* responde, pues, a una imperiosa y objetiva necesidad económica, y no es casual, por ello, que el financiamiento de una cinta vaya acompañado, a veces, de cláusulas especiales que exigen la inclusión de determinada "estrella" en el reparto porque sólo así puede garantizarse la recuperación del capital prestado o invertido. La "estrella" aparece así como el eje del *film* y dotada, para el productor, de excelentes cualidades económicas. Claro está que estas cualidades no le pertenecen naturalmente, no se dan en ella por sí mismas, sino a través de ciertas cualidades personales —físicas o profesionales— que, en muchos casos, son también un producto de una impresionante publicidad. En suma, el *star system*, característico del cine en los países capitalistas es un ejemplo muy patente de cómo en el *arte de masas* el gusto y las preferencias del público se ajustan a las necsidades de los capitalistas, verdaderos dictadores de la producción y el consumo.

13
EL CAPITALISMO Y EL ARTE DE MASAS

Cada semana, cerca de mil millones de personas consumen, en los países capitalistas, los productos artísticos o seudoartísticos que les brindan las salas cinematográficas, los receptores de radio o las pantallas de los aparatos de televisión. Las cifras son, en verdad, impresionantes: decenas o centenares de miles de espectadores —y, a veces, millones— para una sola película en miles de salas de exhibición distribuidas en gran número de países y continentes diversos; millones de radioyentes de un solo programa de una sola estación que, en ocasiones, se encadena con gran cantidad de ellas para encadenar así las dóciles e indefensas mentes de sus huecos consumidores; programas de televisión que hoy, merced a los *video-tapes*, cruzan las fronteras y extienden así, más y más, el círculo de su influencia. Pues bien, esta enorme potencia de comunicación, puesta al servicio de la difusión de productos artísticos o seudoartísticos, ¿a quién beneficia o perjudica?, ¿quién o quiénes tienen que perder o ganar con ella?, ¿qué es, en definitiva, lo que se hunde o se levanta en el hombre cuando esos poderosos y eficaces medios se ponen al servicio no de un arte verdadero sino de un *arte de masas*?

Quien pierde, ante todo, es el propio hombre-masa, cosificado, que absorbe sus productos, ya que su goce o consumo de ellos aunque se presenten, muchas veces, como una distracción o diversión inocentes, no hacen más que afirmarle en su oquedad espiritual, en su estado miserable de objeto, medio u hombre-cosa.

En este sentido, el *arte de masas*, incluso cuando se presenta en la forma más banal y, en apariencia más intrascendente, o cuando roza fugazmente los problemas humanos más profundos para quedarse, al fin, en su epidermis, después de velar las contradicciones vivas y reales, este seudoarte cumple una función ideológica bien definida: mantener al hombre-masa en su condición de tal, hacer que se sienta en esta masicidad como en su propio elemento y, en consecuencia, cerrar las ventanas que pudieran permitirle vislumbrar un mundo verdaderamente humano, y, con ello, la posibilidad de cobrar conciencia de su enajenación, así como de las vías para cancelarla.

Pero no sólo pierde el hombre-masa con todo lo que ello significa: es una pérdida para todos los hombres o, más exactamente, para los hombres verdaderos que aspiran hoy, con su lucha consciente y real, a instaurar un orden social verdaderamente humano. Pierde, a su vez, el arte auténtico, el arte como expresión de lo específicamente humano, de la naturaleza creadora del hombre, y pierde en cuanto que el goce o consumo de masas ciega las vías para una apropiación verdaderamente estética y, por tanto, humana. Entre el arte verdadero y el hombre-masa se establece, en efecto, un diálogo de sordos porque este último no puede entrar en la relación propia, exigida por el objeto artístico y, consecuentemente, no puede apreciarlo. Esta sordera o ceguera con respecto a la verdadera creación artística es un hecho comunmente admitido —aunque insuficientemente explicado—; las estadísticas, en este terreno, son tremendamente reveladoras. Lo menos que podemos decir, sobre la base de ellas, es que no hay una concordancia entre calidad y popularidad. El público, en general, en las condiciones propias del consumo de masas, prefiere casi siempre los productos más deleznables, desde el punto de vista estético, a los que ofrecen valores estéticos más altos.[1] Esto no significa, en modo alguno, que no reconozcamos la existencia de un sector que rechaza esos productos y busca otros más elevados, como no dejamos de reconocer tampoco la labor positiva de los cine-clubs, de ciertas editoriales o estaciones de radio y televisión de determinadas instituciones culturales o universitarias que tienden, sobre todo, a satisfacer las necesidades estéticas verdaderas. Pero la realidad es que, pese a los esfuerzos de estas instituciones y pese, a su vez, a los nobles deseos de un sector más exigente, el público otorga su preferencia a los subproductos artísticos o a obras de baja o dudosa calidad estética.

No se trata de algo casual, sino de un hecho que se da

[1] En el cine, por ejemplo, es frecuente, como es sabido, que una buena película sólo pueda exhibirse una semana o dos, mientras que otras de ínfima calidad prolongan su exhibición durante meses y meses. En ocasiones, una cinta de innegables valores artísticos obtiene una adhesión más entusiasta, pero ello obedece a consideraciones extrartísticas (erotismo, *vedetismo*, sensacionalismo de diverso género, etc.). En otro campo, las encuestas que suelen realizarse para auscultar los gustos y preferencias de los radioyentes o televidentes registran, en general, más votos en favor de los programas de más baja calidad artística.

necesariamente pues, como ya señalamos con anterioridad, el gusto y el criterio estético del consumidor se halla conformado o adaptado para apreciar determinados productos y descartar otros, justamente aquéllos que tienen más alto valor estético, o los que ofrecen un contenido ideológico que entra en oposición con el pobre y mezquino molde en que ha sido encerrada su mente. Así, se aprecia una obra convencional, con personajes de cartón, con falsas soluciones y un sentimentalismo barato, en tanto que en nombre de la diversión o el entretenimiento puros, se rechaza todo hurgar profundo en los problemas fundamentales del hombre concreto y real. El hombre abstracto, deshuesado que consume estos productos artísticos los mide con la vara de su propia existencia abstracta y deshuesada, una existencia en la que no cabe ya una relación propiamente estética, pues ésta sólo puede darse allí donde el hombre se manifiesta con todas sus fuerzas esenciales, y es afectado en todo su ser. En este goce o consumo de masas, la pérdida para el arte no puede ser más dramática: el sujeto no tiene, en realidad, ante sí un objeto verdaderamente estético, sino esos productos o seudoproductos artísticos que el llamado *arte de masas* le ofrece: por otra parte, aunque el arte verdadero se ofrezca al sujeto, este será incapaz de reconocerlo por su imposibilidad de establecer una relación propiamente humana —estética— con él.

El consumidor no gana con esta forma de consumo artístico ya que no hace más que afirmarle en su existencia humana abstracta, cosificada, impidiéndole entrar en la relación exigida por el verdadero objeto estético; si, por otro lado, el arte y la sociedad —en cuanto que el arte es un fenómeno social— no tienen tampoco nada que ganar con este goce o consumo de masas, ya que establece una relación inadecuada entre el sujeto y el objeto estético, en virtud de la cual se subvierte el orden de valoración, y el arte verdadero se queda sin el goce o consumo que le corresponde, ¿quién sale ganando entonces con esta mistificación de las relaciones entre el sujeto y el objeto estético que se pone de manifiesto, en toda su gravedad, en el consumo de masas?

Si no es el consumidor ni el arte mismo, sólo puede serlo el productor, no entendido aquí como creador individual del producto artístico, sino como productor de un consumo o apropiación inadecuada del objeto, o sea, como capitalista.

El arte de masas es el que interesa, sobre todo, al capita-

lista; por principio, nadie puede estar más interesado que él en su goce o consumo masivo. Y ello por dos razones esenciales: una, económica y, otra, ideológica.

Desde un punto de vista económico, sólo el consumo de masas de un producto artístico asegura los más altos beneficios. Ello implica que el *arte de masas* es, ante todo, una industria y que, en consecuencia, su goce o consumo se ve, ante todo, por sus resultados económicos. En el cine, el consumo es dirigido u organizado con el fin de asegurar el mayor número de espectadores, es decir, los más altos beneficios. Y a este mismo fin se atiene el productor en las demás manifestaciones del arte de masas. Pero, como ya señalamos anteriormente, ello sólo puede lograrse mediante una nivelación tanto del objeto como del sujeto, es decir, tanto de ciertas particularidades de los diferentes productos artísticos como de los gustos, deseos y necesidades del consumidor. Es forzosa una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto, pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios. En efecto, si la diversidad cualitativa de los productos se encontrara con un consumidor unilateral, incapaz de absorber esa diversidad y riquezas de la producción, el consumo tendría un carácter limitado; desde el punto de vista de su rendimiento económico, esa limitación entraría en contradicción con los intereses del capitalista que sólo pueden ampliar la producción y, en consecuencia, su fuente de beneficios en la medida en que amplía el número de consumidores. Si, por el contrario, la producción artística tuviera un carácter unilateral, nivelado, uniforme y se encontrara con un público que reclamase una diversidad de manifestaciones artísticas para satisfacer su propia diversidad y riqueza espiritual, el carácter uniforme y limitado de la producción significaría un freno para el consumo mismo, ya que esta última no podría atender los múltiples y diversos deseos de los consumidores. Cabe una tercera posibilidad: una producción artística rica y diversa para un público rico y diverso a la vez. Ahora bien, desde el punto de vista de la productividad en sentido capitalista, ninguna de estas posibilidades es aceptable. En los dos primeros casos, el desajuste entre los productos y el consumidor, se traduce en una limitación del consumo y, por tanto, de los beneficios; en el tercero, el desajuste desaparece, y el consumo se asegura, incluso en gran escala, pero, al ser logrado sobre la base de una producción diversa y rica

en sentido espiritual y de los gustos más variados y diversos, no sería ventajosa económicamente, aunque sí, y en grado sumo, desde un punto de vista espiritual y estético. Este tipo de relación entre producción y consumo sólo podrá darse en una sociedad comunista y particularmente en su fase superior, cuando el individuo se desenvuelva en toda su plenitud en el marco del propio desarrollo social. Este tipo de relación es, seguramente, el que tenía a la vista Maiakovski cuando pedía: "¡Muchos poetas buenos y diferentes!"

El capitalismo está, pues, interesado en una nivelación tanto de la producción artística como de los gustos que determinan su goce o consumo. En primer lugar, por razones económicas ya que este consumo de masas es el que rinde más altos beneficios; en segundo lugar, desde un punto de vista ideológico, ya que es uno de los medios más efectivos para mantener las relaciones enajenantes, cosificadoras, características de la sociedad capitalista. En las condiciones actuales de esta sociedad, cuando la tarea de manipular las conciencias en escala masiva se convierte en una necesidad vital para el capitalismo tanto desde el punto de vista económico como ideológico, la producción y el consumo de un arte de masas responde a sus objetivos cosificadores tan plenamente que podemos decir que este *arte de masas* es, hoy por hoy, el arte verdaderamente capitalista. El es propiamente el antípoda de un arte verdadero y, por su contenido ideológico, o sea, por su afirmación de la condición del hombre como cosa, como instrumento, se opone al esfuerzo teórico y práctico que, en nuestro tiempo, se lleva a cabo por desmistificar y desenajenar las relaciones humanas. La efectividad de este *arte de masas,* desde el punto de vista ideológico, se halla determinada por estas dos razones: en primer lugar, es el que dispone fundamentalmente de los medios de difusión en masa y, por tanto, su mensaje ideológico puede penetrar allí donde no tiene acceso al arte verdadero; incluso el mensaje ideológico, abiertamente al servicio del capitalismo, pero con revestimiento artístico normal que puede ofrecer una novela, por ejemplo, jamás podrá lograr la difusión de un relato radiofónico que, con un tema análogo, exprese el mismo mensaje. Así, pues, para el capitalismo es mucho más efectivo este arte de masas, con sus productos vulgares y simplistas, que cualquier forma de creación artística que aspire a cumplir ciertos objetivos ideológicos sin renunciar, por otra parte, a determinadas exigencias estéticas. En segun-

do lugar, su eficacia no estriba exclusivamente en el hecho de que el *arte de masas* monopolice el uso de los grandes medios de difusión, sino en que siendo como es el arte que corresponde a las necesidades de las masas —es decir, el arte que puede consumir el hombre que ha sido despojado de su riqueza espiritual—, siendo el arte que habla el único lenguaje que esos hombres despersonalizados y masificados pueden entender, es, hoy por hoy, el único que puede aspirar a un consumo masivo.

Los millones y millones de espectadores que ven una película vulgar, que excita sus bajas pasiones o contribuye a ampliar su vacío espiritual, se encuentran en ella en *su* elemento, escuchan en ella *su* lenguaje —el lenguaje fácilmente comprensible para ellos de un mundo enajenado— y comparten su indigencia espiritual y su mistificación de las relaciones y los valores porque ellos mismos llevan una existencia espiritual indigente, hueca y mistificada. Sería inútil que se les ofreciera otro producto artístico, pues lo rechazarían; sería vano que se les hablara otro lenguaje: no lo entenderían. En el *arte de masas*, tienen *su* arte; en su lenguaje, el suyo propio. Por tanto, una vez que en la sociedad capitalista dominan las relaciones enajenadas que el capitalismo está interesado en mantener, el arte de masas surge como una de las vías más adecuadas para llegar a la conciencia del hombre cosificado y, a la vez, como el arte que, con ayuda de los poderosos medios de difusión de nuestra época, es una verdadera industria.

En suma, el *arte de masas* de nuestro tiempo es el que mejor corresponde a los intereses del capitalismo tanto desde el punto de vista económico como ideológico.

14
EL DILEMA "ARTE DE MINORIAS O ARTE DE MASAS"

En la sociedad capitalista actual —y tanto más cuanto más se extiende en ella la acción de la ley de su producción material hasta adoptar las formas extremas que hallamos en la sociedad norteamericana actual en la que los hombres no sólo pierden su autonomía al producir sino incluso al consumir los productos—, la producción y el consumo de obras artísticas se traducen en un divorcio cada vez más profundo entre el arte y amplios sectores sociales.

El artista que objetiva sus fuerzas esenciales crea un producto que exige, a su vez, una verdadera apropiación, una asimilación humana, estética; sin embargo, esa apropiación no se produce en la escala necesaria porque todo un sector social de hombres enajenados, cuyas conciencias están siendo manipuladas por otros y que carecen ya, por su condición de hombres-cosa, de esta integridad y riqueza humanas sin las cuales no puede haber propiamente goce o consumo artístico, quedan al margen de una verdadera relación estética. En la sociedad capitalista hay millones de hombres con los que un verdadero artista no puede entablar un diálogo. Para millones de hombres se han roto los puentes que debieran ponerlos en relación con el arte. Pocos son los que negarán este hecho innegable; en cambio, son muchos los que culpan, de un modo simplista, unas veces al artista creador de nuestros días, otras, al público de nuestro tiempo. En uno y otro caso, no dan en el blanco. La culpa no es del artista que habla un lenguaje verdaderamente humano —el de la creación— ni tampoco del lector o espectador que permanece sordo o ciego ante su obra, porque sus ojos u oídos ya sólo son aptos para consumir o gozar los productos de un arte de masas. Tampoco hay que buscarla en la persona concreta o capitalista de carne y hueso que le ofrece esos productos. La culpa —más propiamente, la causa— hay que buscarla en las relaciones económico-sociales que encarna el capitalista y que, al volverse contra el arte, perjudican por igual al creador (el artista) como al consumidor (el público). Al primero porque acorta el tono de su voz, el radio de acción de su palabra y, de este modo, le cierra el camino para llegar a un público cada vez más vasto; al público por-

que mantiene a muchos hombres en una actitud cosificada, enajenada, que le impide el goce apropiado de un verdadero producto humano como es la obra de arte. Así, pues, en una sociedad en la que un amplio sector de ella —obrero y no obrero, como decía Marx— vive una existencia enajenada, existe por principio un divorcio entre el artista y un amplio sector de la sociedad, un divorcio con el cuál tienen poco que ganar y sí mucho que perder, como lo demuestra la experiencia artística de nuestro siglo, tanto el arte como la sociedad.

De este hecho, a saber: del hecho de que en la sociedad burguesa —y como manifestación profunda de la hostilidad del capitalismo al arte— el artista se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de ellas ni éstas quieren —ni pueden— elevarse al nivel del arte; del hecho de que el artista no puede aspirar hoy a compartir su mensaje con los millones de seres humanos que el capitalismo mantiene en su condición de hombres-cosa; de este hecho histórico —divorcio real, efectivo, entre el arte y las masas— hay quienes deducen que el arte de nuestro tiempo ha de ser necesariamente un arte minoritario, para iniciados o escogidos.

Tal es el punto de vista de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* y que, después de haber sido expuesto hace unos treinta años, sigue siendo muy representativo de este modo de concebir las relaciones entre el arte y las masas. Las tesis orteguianas son muy conocidas en los países de lengua española, pero vale la pena recordarlas. En sustancia, con palabras del propio Ortega, pueden formularse así: "El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún es antipopular."[1]

Ortega parte, por tanto, no sólo del reconocimiento de que existe un divorcio entre el arte y el público —la masa—, sino de la afirmación de que este divorcio es insuperable; al arte nuevo solamente llega "una minoría especialmente dotada." Como para Ortega el concepto de masa no tiene un carácter concreto, histórico-social, ya que en él subsume a todo aquél que no pertenece a la minoría "egregia", el arte

[1] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. En *Obras completas,* 4a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1957, t. III, p. 354.

nuevo es, por esencia, minoritario, o, como él dice, "un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva."[2] Se trata de un arte que no es, por principio, para todo el mundo, sino "para los que entienden", sin que Ortega se proponga siquiera calar en el problema de cómo puede ganarse el acceso a ese círculo privilegiado o la posibilidad de pasar de un plano a otro. Sus círculos —minoría "egregia" y masa— son inexorables: "Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana."[3]

Todo esto concuerda perfectamente con la concepción aristocratizante de Ortega que divide a los hombres en dos órdenes o rangos —egregios y vulgares—; el arte nuevo sería el propio de los primeros. Lo que asegura la inteligibilidad y adhesión, en un caso, y la incomprensión y repulsa en otro, es su desrealización o irrealismo, así como su deshumanización, o rechazo del arte como expresión o representación de lo humano.

No nos proponemos ahora entrar en una caracterización del arte moderno en cuanto tal. Nos limitaremos a reiterar que, a nuestro juicio, el divorcio entre el arte y el público existe, efectivamente, y existe, a su vez, entre otras razones porque el artista, en su afán de afirmar su independencia y su subjetividad en un mundo cosificado, ha acabado en gran parte por hacer saltar los puentes que debían hacer posible la comunicación. Esto visto desde el ángulo del creador. Ahora bien, desde el ángulo del consumidor, existe asimismo una situación, en la que hemos insistido anteriormente, en virtud de la cuál, por la profunda enajenación en que ha caído como ser humano, se le cierra la posibilidad de una verdadera asimilación estética. Contra el arte moderno, contra sus realizaciones valiosas, están los mismos que están contra todo arte verdadero. Las mismas razones que impide a un hombre sumido en la miseria espiritual entrar en una relación propiamente humana con un cuadro de Picasso, un poema de Paul Eluard o una cinta de Fellini le impedirán establecer esa misma relación —verdaderamente estética, humana— con la obra de un Velázquez, un Góngora o un Tirso de Molina.

[2] J. Ortega y Gasset, op. cit., ed. cit., p. 355.
[3] Ibid.

No podemos hablar, por principio, de un nivel absoluto de incomunicabilidad sino de dos casos extremos de ella que pueden darse, en circunstancias determinadas, tanto por culpa del creador como del lector o espectador: cuando el artista no logra hacerse entender porque no ha querido —o no ha podido— forjar el lenguaje adecuado y no consigue, entonces, objetivar su expresión en formas que aseguren un mínimo indispensable de comunicabilidad; o bien, cuando el hombre, convertido en cosa, deshumanizado, sordo y ciego para la riqueza humana, se queda, por principio, sin posibilidad de entrar en comunicación con una obra de arte.

Pero incluso estos casos extremos —solipsismo o subjetivismo radical del creador, o impermeabilidad del hombre-masa al goce propiamente estético— son casos que solo se dan históricamente en una sociedad determinada como la capitalista actual e incluso en ella no abarcan la totalidad del arte ni la totalidad de la sociedad.

El dilema: arte verdadero (minoritario) o arte inauténtico (mayoritario, de masas) es falso, planteado en términos absolutos, aunque en una sociedad enajenante el segundo pueda contar con la adhesión de la mayoría. El arte puede reducir su capacidad de comunicación por razones de orden histórico-social, como las que determinan el hermetismo de la creación artística o el alejamiento de grandes grupos humanos de las posibilidades de su goce, pero esta situación particular del arte en una sociedad dada y del hombre cosificado de ella, no puede elevarse, como pretende Ortega, a la categoría de un principio absoluto, pues ni el arte es, por esencia, hermético, minoritario, ni tampoco, necesaria, esencialmente, la mayoría ha de volver sus espaldas al arte. El arte de nuestro tiempo acabará por rebasar las limitaciones que un lenguaje hermético opone a su función social y las masas, hoy alejadas de él, volverán al arte, pero esta vuelta será índice, a su vez, de la cancelación de su enajenación. El arte cumplirá, entonces, propiamente su función social. Estas condiciones, las de un arte dirigido a *todos* los hombres porque todos lo necesitan para afirmarse a sí mismos como seres humanos, para apropiarse la riqueza humana que el arte les brinda, sólo se darán en una sociedad futura en la que las relaciones humanas tengan un carácter verdaderamente humano. Pero este acceso de grandes núcleos de la sociedad a la creación artística, por compleja y rica que pueda ser, no será —como sucede en la sociedad

actual, en el consumo masivo de un arte de masas— el exponente de un empobrecimiento espiritual humano, sino por el contrario el índice de la elevación y del enriquecimiento de la sensibilidad humana, en general, y estética, en particular. El artista no sentirá, entonces, este acceso de enormes contingentes humanos a su creación como una bárbara incursión de la "masa" en el sagrado recinto del arte, sino como el cumplimiento mismo del verdadero destino de su creación.

Vemos, pues, que en las condiciones de la sociedad capitalista, los intereses económicos e ideológicos de la clase dominante se hallan vinculados a un consumo o goce estético en masa que sólo puede serlo, en general, de un arte banal, en tanto que el arte verdadero, al que no tienen acceso grandes núcleos humanos masificados tiende a convertirse en un arte privilegiado. Esta situación, que se da efectivamente, tiene que sentirla el artista como una limitación del radio de acción de su obra. De ahí que, objetivamente, su destino sea solidario del destino de las fuerzas sociales que luchan por la abolición de las relaciones humanas enajenantes que alejan del arte a grandes sectores sociales al anular o deformar su capacidad de goce o consumo estético.

El problema de restablecer las relaciones propiamente estéticas entre el artista y el público, problema capital en nuestros tiempos, no puede plantearse, por tanto, al margen de los cambios profundos, radicales, que exigen las contradicciones irreconciliables de la sociedad capitalista. No se puede pensar en ampliar y enriquecer el consumo verdaderamente estético, es decir, el modo de gozar el verdadero arte, sin elevar y enriquecer en amplia escala la sensibilidad humana, tarea que es indispensable, a su vez, de la transformación radical y profunda de las relaciones sociales, políticas, económicas y espirituales. El intento de establecer un diálogo masivo, a todo trance, adaptándose pasivamente a una sensibilidad estética ya existente, llevará a buscar la comunicación por una vía fácil, limitando el enriquecimento de los medios de expresión y, con ello, rebajando el valor estético del arte. La producción, como ya vimos, crea el modo de gozar o consumir el producto y, por tanto, el artista no puede esperar pasivamente a que la socielad cambie y, con ello, a que se creen las condiciones favorables para un cambio radical de la sensibilidad. No; el artista ha de contribuir a que se opere ese cambio creando, como decía Marx,

el público capaz de gozar de su obra, pero sin sobreestimar sus propias fuerzas ni olvidar que este poder suyo de crear un público no es directo e inmediato, sino que se despliega en el marco de unas condiciones sociales dadas que lo frenan o favorecen. En la sociedad capitalista, los poderosos medios técnicos de difusión y comunicación escapan al control del artista y, por tanto, no está en sus manos utilizarlos para crear el público capaz de consumir una verdadera obra de arte. La posibilidad de un goce o consumo artístico mayoritario se convierte así en un problema que rebasa los límites de la capacidad del arte para formar un público a su medida. Para arrancar a los hombres cosificados, enajenados, del *arte de masas* que consumen cada día y hacerles gozar de un arte auténtico, hay que arrancarlos, primero, de su cosificación o enajenación. Ahora bien, aunque el arte pueda contribuir también a ello, la tarea es, fundamentalmente, de otro orden: es una tarea crítico-revolucionaria que se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales, y que corresponde, sobre todo, a la clase social —el proletariado— más interesada en poner fin a toda enajenación.

La sociedad capitalista plantea este dilema: arte minoritario o arte de masas, consumo privilegiado de las obras artísticas o consumo masivo de subproductos artísticos. Aunque algunos teóricos del arte moderno, haciéndose eco de este dilema, lo plantean como un dilema inexorable, cuyas raíces están, por un lado, en la esencia misma del arte de nuestros días, las raíces profundas, son, como hemos tratado de demostrar, de carácter histórico-social. Ahora bien cuando se cobra conciencia de que esas raíces existen y se tiene presente que toda verdadera obra artística, por esencia, establece siempre un diálogo a través de todas las particularidades de tiempo, clase o nación con los hombres de ayer, de hoy o mañana, la respuesta al dilema anterior debe ser el rechazo del dilema mismo: ni arte minoritario ni arte de masas: *arte para todos*; es decir, para todos los hombres que sienten la necesidad de una apropiación humana de las cosas y que encuentran en la relación estética una forma de satisfacer profundamente esta necesidad, y en el objeto estético, una utilidad humana. Quedan transitoriamente fuera de ese *todos*, de esa "inmensa minoría", en la sociedad capitalista, los hombres-cosa, que mientras no recuperen su condición humana, no pueden entablar una relación verdaderamente humana —y, en consecuencia, estética— con los

objetos. Con ello, se pone de manifiesto, una vez más, la hostilidad del capitalismo al arte, pero extendida ahora al goce o consumo estético.

El artista crea para los hombres que sienten la necesidad de una totalidad de manifestaciones vitales humanas —como dice Marx—, aunque la sociedad capitalista actual engendre, en gran medida, un tipo de hombres masificados que, hoy por hoy, no sienten esa necesidad. Por el hecho de crear para todos los hombres, aunque ese *todos* no abarque real, efectivamente a todos los hombres de hoy, el artista, por un lado, produce para un consumo o goce amplio de su producto, sin plegarse a las exigencias de un consumo de masas y, por otro, mantiene las más elevadas exigencias estéticas en su creación, sin reducirla a una creación para minorías o privilegiados.

Así, pues, el dilema "arte de minorías o arte de masas" que el capitalismo pugna por mantener es un dilema falso, desde un punto de vista estético y humano. Responde a intereses ajenos al arte y al hombre. Sin embargo, pese a las condiciones desfavorables en que se encuentra el artista para rechazarlo, puede esquivarlo pugnando por hacer un arte que no sea minoritario, exclusivo para iniciados ni tampoco un arte de masas que, en aras de las exigencias económicas e ideológicas del capitalismo, sólo aspire a un consumo masivo. El arte para un público capaz de apropiarse humanamente, es decir, estéticamente, sus productos, sólo será aquél que, por ser viva palabra del hombre, no se dirija a un público privilegiado ni enajenado, sino al pueblo. Sólo un arte así —un arte verdaderamente popular— podrá rebasar su condicionalidad histórico-social y establecer un diálogo, desde este ahora y este aquí, no sólo con los hombres no enajenados de hoy sino con los hombres, libres ya de toda enajenación, del futuro. Sólo un arte así podrá sobrevivir a sus circunstancias cuando éstas sean ya mero recuerdo o materia del olvido.

15
EL ARTE VERDADERAMENTE POPULAR

La expresión "arte popular" es objeto cada día de las más burdas mistificaciones, y de ahí la necesidad de despejar el camino de nuestra investigación, en este punto, restableciendo su verdadero significado. Una de las mistificaciones más socorridas estriba en identificarlo con lo que nosotros hemos llamado *arte de masas*, o arte propio del hombre cosificado y enajenado de la sociedad industrial capitalista. Al identificarse así lo popular con lo masivo, se tiende a caracterizar el arte verdadero en nuestros tiempos como un arte privilegiado, *antipopular*. De este modo, al hacerse de él un arte minoritario, por esencia, se descarta la posibilidad de un arte auténtico ya que se parte de la premisa gratuita de que este último sólo podría aspirar a una comprensión mayoritaria en la medida en que desnaturalizara sus propios medios de expresión. De acuerdo con esta concepción, quedaría cerrado el camino a un arte que no fuera ni minoritario ni de masas, es decir, a un arte verdaderamente popular que no se dejara aprisionar en el marco asfixiante del dilema tan caro a Ortega y Gasset: o minorías egregias, o masas gregarias.

A veces, se piensa por el contrario, con las más bellas intenciones, que se puede hacer saltar los dos términos de ese dilema cultivando un arte popular, pero entendido éste no propiamente como un arte para el pueblo sino como un arte acerca del pueblo o populista. Se cree, entonces, que basta convertir al pueblo en objeto de la representación artística y teñir los medios expresivos de un supuesto color "popular", transcribiendo el lenguaje, los usos o las costumbres populares, para que se tenga un arte verdaderamente popular. Pero esta concepción, no por bien intencionada, deja de ser menos falsa. Si la anterior rechaza despectivamente toda relación entre el arte y el pueblo, y ve en el arte popular un arte inferior que se opone al arte auténtico o "artístico", esta nueva concepción se limita a establecer una relación epidérmica entre el arte y el pueblo que sólo puede conducir a un arte localista, costumbrista o populista, no a un arte verdaderamente popular. En un caso, lo popular se concibe sólo en un sentido cuantitativo, masivo —lo popular como

"lo popular", lo que tiene éxito, pero un éxito que sólo es garantizado por la inautenticidad artística—; en el segundo, popular es el arte que centra su mirada en el pueblo, aunque esta mirada sólo se detenga en su superficie.

Ahora bien, así como no hay que confundir el arte popular con el arte más consumido, más "popular" —el arte de masas—, tampoco es legítimo establecer un signo de igualdad entre él y un arte costumbrista, regionalista o localista; es decir, con un arte *populista*.

En las condiciones del capitalismo, interesado en fomentar un arte privilegiado, de casta, y, por tanto, en rechazar la difusión de un arte verdadero, puede darse —y se da en no pocos casos— un arte dirigido a las mayorías —no a las masas— o sea un arte verdaderamente popular, en su doble sentido —cuantitativo y cualitativo. Pero, a su vez, la hostilidad del capitalismo al arte puede determinar la existencia de un arte verdaderamente popular que no sea "popular", que no goce de la aceptación de la mayoría en tanto que el arte propiamente antipopular —el arte de masas— sea "popular", en virtud de las condiciones en que se desenvuelven —como ya hemos visto— la producción y el consumo en la sociedad capitalista.

Después de descartar las falsas concepciones que identifican arte popular y arte de masas, o arte popular con "populismo" artístico, debemos recurrir a un criterio cualitativo para determinar lo que entendemos por arte verdaderamente popular. Descartado el criterio cuantitativo —cuantía del éxito, de la difusión—, así como el criterio localista costumbrista, el citado criterio cualitativo no puede ser otro que la profundidad y riqueza con que el arte expresa el talante y las aspiraciones de un pueblo o de una nación en una fase histórica de su existencia. Podemos, por ello, suscribir las siguientes palabras del gran marxista italiano Antonio Gramsci cuando trata de fijar el concepto de literatura popular:

> "Cuestión del por qué y cómo una literatura es popular. La "belleza" no basta. Se requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico."[1]

[1] A. Gramsci. ed. cit., pp. 100-101.

Gramsci sostiene que la "belleza" no basta cuando no se halla encendida por un profundo contenido ideológico y moral. Por otra parte, esa belleza en sí, sustentada en sí misma, tendría un estatuto bastante incierto y, por ello, se la mienta en el pasaje citado entre comillas. Pero, al descartar esta belleza sustantivada, al menos en una literatura verdaderamente popular, Gramsci se guarda muy bien de sustantivar, a su vez, el contenido en el sentido de que éste por sí solo pudiera bastarse para asegurar el carácter artístico-popular. Gramsci en este punto anda con pies de plomo, consciente tal vez, de que en el tan discutido problema de las relaciones entre contenido y forma han naufragado, en nombre del marxismo, las mejores intenciones. Lo que Gramsci dice acerca de esto en otro lugar nos sirve para desbrozar el camino de un arte verdaderamente popular de los equívocos que en torno a su caracterización se han ido acumulando. "Sentado el principio de que en la obra de arte debe buscarse sólo el aspecto artístico, no queda excluída de ninguna manera [...] la actitud hacia la vida que circula en la misma obra de arte."[2] Esta actitud ante la vida de un pueblo es la que se expresa en el contenido ideológico y moral de la literatura popular. Pero lo artístico no se alcanza pura y simplemente por la "belleza del contenido" ni por esa "belleza" sustantivada que proviene solo de la forma, sino por la forma "en la cual el contenido abstracto se ha fundido e identificado."[3]

El arte popular es expresión profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo, en una fase histórica dada, y como tal mantiene cierta relación con la política, pero esta relación, por un lado no es exterior —algo que se impone desde fuera— y, por otro, no es directa e inmediata. Por esta relación, la obra de arte es tendenciosa y, en este sentido, como recordaba Engels en su carta a Minna Kautsky del 26 de noviembre de 1885, todo gran arte ha sido siempre tendencioso. "El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, han sido los dos, vigorosamente, poetas tendenciosos, al igual que Dante y Cervantes, y lo mejor de *Intriga y amor* de Schiller es el ser el primer drama político tendencioso."

Los teóricos más representativos de la estética idealista y

[2] A. Gramsci, ed. cit., p. 28.
[3] Ibid.

burguesa de nuestro tiempo convierten en uno de los principios cardinales del arte moderno la gratuidad e irresponsabilidad. Sin embargo, como nos recuerda Engels con este apretado haz de nombres, en todos los tiempos el arte verdaderamente popular ha estado siempre en estrecho contacto con la vida humana, con el pueblo y, por tanto, revela un profundo contenido ideológico. Es un arte tendencioso. Lejos de dominar a lo largo de la historia del arte, la gratuidad e irresponsabilidad artísticas —que hoy se eleva a la categoría de principio rector de la creación— aparece sólo en una fase tardía de la sociedad burguesa, como una negativa del artista a servir la moral, la política o la religión burguesas.

El arte popular, de que nos habla Gramsci, es un arte tendencioso, como lo ha sido, de acuerdo con Engels, todo gran arte, desde que el hombre crea artísticamente en la sociedad dividida en clases. Otra cosa es la aparición de la conciencia de ese carácter tendencioso y el intento imposible de evadir el espíritu de tendencia que está entrañado en la misma obra de arte.

El arte popular es profundamente tendencioso justamente por expresar los intereses más elevados de un pueblo en una fase histórica dada, pero ello no quiere decir que el arte se reduzca a su tendencia y que lo artístico pueda disolverse en lo político. Con esta disolución no tendría nada que ganar el arte ni tampoco la política. El criterio político puede ser aplicado a una obra de arte pero siempre que no esperemos de este arte más de lo que se puede dar. Puede servir —como dice Gramsci— "para demostrar que alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y —ya que su personalidad es esencialmente artística— que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe."[4] Pero debemos guardarnos muy bien de transformar el criterio político en artístico, porque ello significa medir por el rasero actividades que incluso estando relacionadas jamás llegan a identificarse. Por otro lado, si el arte y la política nos ponen en relación con la realidad humana no hay que olvidar que la política se justifica por su capacidad de transformar esa realidad de un modo efectivo, real, mientras que el arte la transforma, transfigurándola, para hacer con ella una nueva realidad que es

[4] A. Gramsci, ed. cit., p. 28.

la obra de arte. La transformación que realiza el político es transitoria; la realidad transformada deja paso a una nueva transformación, y esta serie de transformaciones que la política opera sobre la realidad, adecuando conscientemente la acción humana a determinados objetivos, se identifica, en gran parte, con el movimiento mismo de la historia. La transformación que el artista efectúa sobre determinada realidad, reflejándola o transfigurándola, es, en cada acto creador, única e irrepetible, y queda fijada, perdurando a lo largo del devenir histórico-real. La política y el arte son dos modos de superar el tiempo, pero la victoria de la política sobre el tiempo es transitoria tanto que ella misma, en el futuro, en una sociedad comunista y con la extinción del Estado, acabará también por ser superada; en cambio, el arte, por su perdurabilidad, es uno de los medios más firmes de que dispone el hombre —una vez liberado de la ilusión de una inmortalidad corpórea y anímica— de vencer al tiempo y de resistir los embates de la caducidad.

El arte popular es el verdadero arte de su tiempo, pero, por ello también, es el arte capaz de vencerlo, de superarlo. La fidelidad a su tiempo no hace nunca de este arte temporal un anacronismo. Siendo fiel a su tiempo, el arte lo sobrevive y, de este modo, sigue viviendo con el movimiento mismo de la vida real. En este sentido, el arte griego se salva de la caducidad que pesa hoy sobre la política esclavista de su tiempo. Sin embargo, el político impaciente tiende a ver en el arte, fiel a su tiempo, un anacronismo sin darse cuenta de que en esta dialéctica de lo temporal y lo que perdura, la política —y no el arte— será vencida por el tiempo. El arte y la política tienen ritmos distintos, y de ahí la necesidad —como señala Gramsci— de no transformar el criterio político en artístico.[5]

[5] Gramsci delimita los dos planos —el del artista y el político— y ve, por principio, cierta oposición entre ambos: "... En lo concerniente a la relación entre la literatura y la política es necesario tener presente este criterio: el literato debe tener necesariamente perspectivas menos precisas y definidas que el político, debe ser menos "sectario", si así puede decirse pero de una manera "contradictoria". Para el político toda imagen "fijada" *a priori* es reaccionaria; el político considera todo el movimiento en su devenir. El artista, en cambio, debe tener imágenes "fijadas" y solidificadas en forma definitiva. El político imagina al hombre como es, y al mismo tiempo, como debe ser para alcanzar un fin determinado; su

El arte popular rebasa la adhesión estrecha a determinada ideología política y no tiene, como premisa, su vinculación a tal o cual escuela artística; su premisa es, como dice Gramsci, "histórica, política, popular" y sus raíces, agrega, "deben penetrar" en el *humus* de la cultura popular.[6]

El artista que corta sus raíces del *humus* popular deja de hacer suyos los sentimientos, aspiraciones e intereses del pueblo, y no siente la necesidad de hacer un arte popular. Las razones de este corte están unas veces en la actitud negativa del artista hacia una sociedad que lo niega como artista y como hombre, y le empuja hacia el aislamiento; otras, reside en la imposibilidad de discernir donde se hallan las fuerzas sociales —el pueblo— con el que podría satisfacer su necesidad de comunicación. Finalmente, puede ocurrir que el artista no encuentre ese destinatario de su obra que podría incitarle a salir de su aislamiento. Artista y pueblo se buscan y no se encuentran; unas veces —las más— es el pueblo el que lo busca y no lo encuentra; otras —en esta sociedad industrial capitalista enajenante— es el artista el que busca al pueblo sin encontrarlo. Sin embargo, la historia nos ofrece claros ejemplos de conjunción artística y popular, tan claros y reiterados que la situación actual de divorcio radical entre el arte y el pueblo, a la luz de la experiencia histórico-artística universal se presenta —pese a los intentos de ver en ella una situación perfectamente normal— como una terrible y dolorosa anomalía.

Insistimos, una vez más, que se trata del divorcio entre el arte y el pueblo, pues el capitalismo proporciona pródigamente a las masas el arte que les complace. Las masas y el pueblo se diferencian radicalmente como lo cuantitativo y lo cualitativo, lo deshumanizado y lo humano, lo inerte y lo vivo, lo pasivo y lo activo o creador. Cuando decimos pueblo, nos referimos al elemento vivo, fecundo y fecundante de la historia; a la fuerza motriz y creadora del desenvolvimiento

labor consiste precisamente en impulsar los hombres a moverse, a salir de su ser actual y "conformarse" a dicho fin.

El artista presenta necesariamente de una manera realista "lo que hay" en determinado momento de personal, de no-conformista, etc. Por este motivo, desde su punto de vista, el político no estará jamás satisfecho del artista, ni llegará a estarlo nunca. Siempre lo encontrará retrasado respecto del tiempo, anacrónico y superado por el movimiento real." (A. Gramsci, ed. cit., p. 30.)

[6] Ibid., p. 31.

histórico; y, por ello, no podemos identificarlo en modo alguno —en las sociedades divididas en clases— con la sociedad entera o con el conjunto de la población, y menos aún con el sector más hueco e inerte de ella —las masas cosificadas y despersonalizadas. El pueblo no es tampoco una categoría general y abstracta; en cada época tiene un contenido concreto. Históricamente, lo constituyen las clases y capas sociales que crean, con su actividad, los principales valores materiales y espirituales, y que, con su lucha contra la opresión y la explotación, aseguran, frente a las clases dominantes, la continuidad del desenvolvimiento histórico progresivo. A lo largo de la historia, la fuerza fundamental del pueblo, la sustancia popular, hay que buscarla en las clases trabajadoras, a las que hay que añadir las capas intelectuales y, en determinado período histórico, mientras es una clase ascensional, la burguesía.

El pueblo es a lo largo del devenir histórico el fermento creador. Visto en esa perspectiva universal él es, en definitiva, quien asegura, a través de un duro y complejo proceso de luchas en las que alternan victorias y reveses, ascensos y caídas, una afirmación sucesiva de lo humano.

Cuando se habla de un arte en el que se descubre una afirmación de lo universal humano, una capacidad de dialogar con todos los hombres por encima de sus particularidades de tiempo, clase o nación, no puede entenderse lo humano como una abstracción, ya sea la del hombre en general o la del individuo. La crítica de Marx a las filosofías inmediatamente anteriores o de su tiempo —Hegel, Feuerbach, Stirner, etc.— es un esfuerzo brioso y constante por arrancar al hombre, como ser concreto, real, de las abstraciones con que pretenden sitiarlo esas filosofías. Tan abstracto es el hombre en general de Feuerbach como el individuo de Stirner, que cree afirmarse como tal en su absoluta unicidad. El hombre —dice justamente Marx— es un ser social; el individuo, un nudo de relaciones sociales. Los individuos se agrupan por intereses y aspiraciones comunes, incluso sin tener conciencia de ello, y forman así las comunidades humanas que llamamos clases, pueblos, naciones o sociedad. Desde sus orígenes, los hombres sólo han podido afirmarse como tales frente a la naturaleza y frente a sí mismos entrando en relación unos con otros. De este modo, en las relaciones con los otros —e incluso en las que mantienen consigo mismo— el hombre nunca deja de ser un ente social. La propia soledad es un estado del

hombre social. Pues bien, entre las fuerzas sociales que surgen como resultado de esa "cualidad social" del hombre, aparece el pueblo como una fuerza histórica fundamental, lo cual no excluye que, sin perder de vista esta perspectiva universal, se muestre, en determinados momentos, pasivo, inerte, arrastrando toda una carga de defectos, prejuicios y limitaciones.

En cuanto que el arte es afirmación, expresión, y objetivación del hombre, entendido éste no de un modo abstracto, sino concreto —como ser social, histórico—, el arte hunde sus raíces en esta veta auténtica y profunda de lo humano que es lo popular. Por este contenido popular el arte arranca de un ahora y un aquí, pero lejos de sentirse prisionero de su tiempo se eleva, por su sustancia popular, a lo universal humano.

En este sentido es popular —y, a la vez, universal— la tragedia griega, el teatro de Lope, la pintura de Goya, el drama de Shakespeare, la novela de Tolstoy, el *Guernica* de Picasso o la pintura mural de Siqueiros y Orozco.

A través de sus grandes artistas, los pueblos encuentran su expresión más autóctona y, a la vez, más universal; sus creaciones son verdaderos estallidos de su alma. O como decía el poeta Miguel Hernández: "Nuestro destino es parar en las manos del pueblo [...] Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas..."

En todo arte verdaderamente popular se abre, a la vez, o se enriquece una veta profunda de lo humano. Hacer arte para el pueblo es hacer arte universal, es hundirse en la sustancia humana particular —nacional y popular— para salir de ella cargado de universalidad. Quien logra establecer este diálogo particular, logra así ese diálogo perdurable que sólo consiguen entablar las grandes creaciones de todos los tiempos. Por ello, dice el poeta Antonio Machado,[7] mirando de soslayo a los que esbozan una sonrisa indulgente cuando se ponen en relación al arte y al pueblo: "Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ¡qué más quisiera yo!... Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra habla, tres cosas inagotables que nunca acabamos

[7] Antonio Machado, *Juan de Mairena.*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1943, t. II, pp. 67-68.

de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoy, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra."

Gramsci y Machado coinciden así, desde situaciones vitales distintas. El primero, separado físicamente de su pueblo. desde la celda oscura de una prisión que iba labrando su muerte; el segundo, mano a mano con él, en la tierra tensa y en llamas de España en la que el pueblo defiende su destino.

Un arte popular así entendido, sin la carga de las mistificaciones que se asocian a esta expresión es, en suma, el arte universal de todos los tiempos; el arte que no se contenta con una forma bella y que, fundido con ésta, ofrece el rico y profundo contenido ideológico que corresponde a las aspiraciones y esperanzas de un pueblo en una fase histórica de su desenvolvimiento. Un arte que es, por ello, "viento del pueblo", su palabra viva. Cierto es que junto a él hay también otro arte que aspira a ser, como decía Gramsci, "belleza", una belleza que no basta aunque es innegable que un arte así puede realizar ciertos valores estéticos. Pero cuando un pueblo quiere expresarse y, con su voz, el hombre entero, tiene que llenarse de sustancia popular, y entonces son los Lope, Cervantes, Goya o Tolstoy quienes recogen esa sustancia y nos la devuelven hecha sustancia humana universal.

Ese es el arte que Marx, Engels, Lenin, Lunacharsky o Gramsci siempre han apreciado, sin regatear sus méritos estéticos, cualquiera que fuera su vinculación con su tiempo, su sociedad o intereses de clase.

Trátese de Esquilo, Goethe o Balzac, Marx ve sus creaciones como altas expresiones de lo universal humano que el proletariado está llamado a realizar, pero, al mismo tiempo, como expresiones características de un pueblo. En ellas se funde, en su sustancia popular, lo circunstancial y lo perdurable, lo particular y lo universal. Marx habría suscrito sin reparos las palabras antes citadas de Machado y Gramsci sobre un arte verdaderamente popular, sin cerrar, por ello. sus ojos a otros campos, pues, en definitiva, para Marx el arte era, en todas sus manifestaciones, una prueba siempre viva de la existencia creadora del hombre. Pero allí donde se requiere que el arte cale profundamente en su tiempo y sea expresión auténtica de un pueblo o una nación, el arte no puede dejar de ser verdaderamente popular.

16
ARTE CULTO, INDIVIDUAL Y PROFESIONAL, Y ARTE COLECTIVO Y POPULAR

A lo largo de su historia, la creación artística ha seguido dos direcciones fundamentales: creación culta, profesional, de determinados individuos en los que concentra, al parecer, con carácter exclusivo, el talento artístico, y creación colectiva o anónima del pueblo. Hay así la historia del arte formada por los nombres de los creadores geniales que se van sucediendo unos a otros para constituir una radiante constelación de individualidades vigorosas que brillan a lo largo de los siglos con luz propia, y hay también una historia del arte sin nombres —no la falsa y artificial historia anónima con que soñaba Wölfflin—, una historia oscura y silenciosa que arranca de los primitivos cantos épicos o, más remotamente aún, de las danzas o canciones que acompañaron al hombre —en tiempos prehistóricos— en su dolor, sus temores o esperanzas y que, con nuevas manifestaciones, pero sin perder su carácter colectivo o anónimo, perdura a través de los siglos cantando nuevos dolores, temores o esperanzas, hasta llegar a nuestros días.

Comparado este arte colectivo y popular con el que nos ha legado esa constelación de geniales individualidades creadoras, sus frutos palidecen. Y a este desventajoso saldo hay que agregar el hecho de que, considerado en su conjunto, a lo largo de su trayectoria multisecular, este arte anónimo parece sostener una lucha infortunada contra el tiempo, ya que su vitalidad se ha ido menguando, especialmente, en los dos o tres últimos siglos. Cierto es que, en algunos países, se mantiene viva e incluso se enriquece la veta artística popular; se trata, sobre todo, de países que, en cierto modo, quedaron a la zaga del desarrollo capitalista moderno y no pasaron, en consecuencia, por la expropiación espiritual que trajo consigo la gran producción maquinizada. Ahora bien, en la mayoría de los países capitalistas altamente industrializados no existe una verdadera creación popular; sus frutos no son, en muchos casos, sino apagados vestigios de un impulso creador hoy inexistente. Pero ¿cómo podría existir ese impulso creador cuando se ha destruido el fundamento mismo de la creación artística, es decir, cuando el trabajo —expresión universal de la naturaleza creadora del hombre—

se convierte en esa actividad impersonal, deshumanizada y mecánica que es el trabajo enajenado en las condiciones de la producción capitalista?

Ya hemos visto anteriormente que es precisamente en la sociedad capitalista donde esa destrucción del fundamento de la creación artística adquiere mayor extensión y profundidad. En la sociedad antigua, que se caracteriza por el bajo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas y donde, por tanto "era inconcebible el libre y pleno desenvolvimiento del individuo y de la sociedad" (Marx), la producción estaba al servicio del hombre; de ahí que, pese a todo, permitiera cierto despliegue de su capacidad creadora. En la Edad Media, el trabajo artesanal permitía mostrar la libre individualidad creadora del trabajador. Es cabalmente con el desarrollo de la producción capitalista y particularmente con el paso de la manufactura a la gran industria, cuando el trabajo pierde su carácter vivo, creador y con ello se limita, empobrece o anula la capacidad creadora del pueblo. La desaparición del trabajo creador seca las fuentes de una verdadera creación popular y esto se traduce en un empobrecimiento cada vez mayor de su folklore. Una vez que se agotan sus posibilidades creadoras en el terreno artístico, sólo encontramos al consumidor, pero el consumidor pasivo, impersonal y deshumanizado que corresponde, como hemos visto antes a los subproductos artísticos que brinda, bajo el capitalismo, el arte de masas.

El capitalismo crea así condiciones hostiles al florecimiento de un arte del pueblo al agotar, por un lado, la capacidad creadora del hombre en el trabajo que debe servirle de fundamento; y, por otro, al difundir masivamente sucedáneos artístico para mantener al pueblo separado no sólo del gran arte profesional, culto, de todos los tiempos, sino de la verdadera creación popular, con lo cual —en virtud de una forma peculiar de enajenación— acaba por no reconocerse en sus propios productos, en las creaciones anónimas o colectivas que lo expresan.

La expropiación capitalista se convierte así en una verdadera expropiación de la capacidad creadora del pueblo desplegada hasta entonces, en forma más o menos rica, en el trabajo y en el arte. Cuanto más extiende su esfera de acción la ley de la producción material capitalista, tanto más se recorta el ámbito de la creación artística popular, un arte del pueblo y para el pueblo. Así, la expropiación capitalista

de los campesinos ingleses en el siglo XVII con todo su cortejo de dolor y calamidades, no sólo significó un cambio radical de sus condiciones de vida que se tradujo en la desaparición de su existencia campesina, sino también la expropiación de los rasgos individuales, libres y creadores de su trabajo y con esto la desaparición de la creación popular que había florecido sobre la base de ellos.

El capitalismo tiende, pues, por principio, a limitar la esfera del arte como creación colectiva popular. En lo popular no suele verse la expresión de la vitalidad creadora de un pueblo que no se resigna a ser expropiada, sino lo que hay en ella de curioso, local o pintoresco. Lo popular aparece así como una expresión artística degradada.

Marx y Engels mostraron siempre el más alto respeto por el arte como creación culta, individual y profesional, como lo demuestra su admiración profunda por sus más altos exponentes (Esquilo, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Heine, Balzac, etc.). Pero sin regatear un momento la importancia primordial de estas cumbres individuales de la creación artística, descendían de ellas para mirar y admirar los frutos de la creación colectiva del pueblo. No les atraía, en ellos, por supuesto, su color local o su pintoresquismo; no los buscaban por el hecho de que el pueblo se pusiera a sí mismo en ellos como objeto de representación; tampoco les interesaban pura y sencillamente como monumentos del pasado en los que se pudiera rastrear las ideas, ilusiones, esperanzas, juicios o prejuicios del pueblo en otros tiempos o como testimonios de un mundo ya extinguido. Todo esto no dejaba de tener su valor y, ya en tiempos de Marx y Engels, la ciencia folklórica y la etnografía habían realizado importantes descubrimientos de estos valiosos aspectos. La creación popular les interesaba, ante todo, como expresión de la capacidad creadora del hombre, no como mera materia de investigación folklórica. Por esta razón, era para ellos un fenómeno vivo, como lo es todo arte verdadero. Su vitalidad se manifestaba en ser una fuente no agotada de placer estético, en su capacidad de resistir al tiempo, a las condiciones sociales e históricas en que habían brotado. Ciertamente, por su perdurabilidad, la creación artística del pueblo comparte el destino auténtico de las grandes creaciones individuales: rebasar lo particular humano para enriquecer así lo universal.

Al demostrar que el capitalismo es, por esencia, hostil al arte, Marx tiene presente, sobre todo, como hemos visto a

lo largo de nuestro ensayo, la oposición radical entre la producción capitalista y el hombre como ser creador. Pero la tesis de Marx no sólo es aplicable al arte como creación individual, sino también como creación popular. El destino del arte como creación colectiva popular se halla vinculado, por tanto, al destino del hombre como ser creador. Por ello, el renacimiento del arte popular se observa hoy en los países socialistas —es decir, allí donde el trabajo humano comienza a asumir su naturaleza creadora. La restauración del principio estético —creador— del trabajo humano en esos países suscita condiciones favorables para el desenvolvimiento de la capacidad creadora del pueblo en el arte.

Sin embargo, al exaltar el arte popular, como expresión de la capacidad creadora del pueblo, Marx y Engels se cuidan mucho de idealizarlo o contraponerlo al arte como creación individual. Al examinar las posibilidades de la creación popular bajo el capitalismo, no hay que perder de vista que la oposición entre capitalismo y creación popular —como demuestra el ejemplo histórico que antes citábamos del arte popular de los campesinos ingleses del siglo XVII— puede ser radical y absoluta. De esta hostilidad radical, los románticos extrajeron la conclusión de que la creación popular sólo pudo desenvolverse en las condiciones del pasado y, particularmente, en las de la Edad Media. Marx y Engels que fueron los primeros en poner al descubierto el mecanismo objetivo de esta oposición, trataron de vincular la creación popular con el presente. En las condiciones capitalistas, la creación popular sólo puede subsistir —ciertamente— en el campo, es decir, allí donde no llega todavía la expropiación material y espiritual capitalista; pero también puede darse, piensan Marx y Engels, en las ciudades modernas, con la poesía y la canción revolucionarias como expresión de la conciencia de clase de los trabajadores. De este modo, pese a las condiciones hostiles a que se enfrenta la creación popular, no profesional en la sociedad capitalista, el pueblo pone de manifiesto, en el arte, su capacidad de creación.

Pero Marx y Engels, como decíamos antes, no idealizan el arte popular ni lo contraponen a la creación individual. En las condiciones hostiles en que el hombre crea en la sociedad dividida en clases y, particularmente, en las condiciones capitalistas que destruyen el fundamento mismo de la creación artística, y castran así en el pueblo su impulso creador, limitando, por tanto, las posibilidades de un arte anó-

nimo, popular, es inevitable que las posibilidades creadoras se concentren casi exclusivamente en individuos que se consagran profesionalmente al arte y que no tienen que compartir el despliegue de sus fuerzas creadoras con un trabajo físico que es por principio, la negación misma de su capacidad creadora. Este arte no es sólo la expresión de la capacidad creadora del hombre, negada o enajenada en el trabajo, y mermada en el arte colectivo o anónimo, sino que como hemos visto, anteriormente siendo una creación culta, individual y profesional, puede convertirse por su enraizamiento en las más profundas aspiraciones y esperanzas de un pueblo, en un arte verdaderamente popular. La creación individual salva así las posibilidades creadoras que la creación colectiva, popular, en las condiciones particulares de la sociedad capitalista, no puede realizar.

17
LA DIVISION SOCIAL DEL TRABAJO ARTISTICO Y EL DESENVOLVIMIENTO DE LA PERSONALIDAD

Marx ve la verdadera riqueza humana en el despliegue universal de la personalidad. "El hombre rico —dice Marx— es, al mismo tiempo, el hombre *necesitado* de una totalidad de manifestaciones de vida humanas."[1] El hombre se afirma como ser esencialmente humano cuanto más universalmente despliega su personalidad, cuanto más ricos y variados sean los dominios en que ejerce sus facultades. La riqueza humana es riqueza de necesidades y de relaciones consigo mismo, con los demás y con la realidad. Para poder afirmarse como ser libre, consciente y creador, el hombre tiene que superar la limitación, la estrechez que entraña la consagración de sus fuerzas a una tarea única y exclusiva por importante que sea. Su libertad es inseparable de la universalidad de su personalidad. Por ello, dice Marx, teniendo presente el nuevo tipo de hombre que en la sociedad comunista habrá de realizar su esencia, sus verdaderas posibilidades humanas: "El hombre se apropia su ser omnilateral de un modo omnilateral y, por tanto, como hombre total."[2] Justamente este despliegue total de su personalidad es el que niega, en la sociedad capitalista, la división del trabajo.

La división del trabajo, bajo el capitalismo, aísla al hombre en el marco de una actividad limitada, e imprime al desarrollo de la personalidad una dirección unilateral, que a veces cobra la forma de una monstruosa especialización. Lejos de desarrollarse universalmente, el hombre se acantona en su esfera de acción y, aferrado a su particularidad, limita y mutila su ser.

Con la división del trabajo se divide asimismo el hombre concreto y real. A esta división la llama Marx en los *Manuscritos* de 1844 "forma enajenada y alienada de la actividad humana como actividad genérica",[3] poniéndola en relación con el fenómeno de la enajenación; a lo largo de toda su obra —en *Miseria de la filosofía, Trabajo asalariado y capital,* hasta llegar a la obra cumbre de su madurez *El Capital*—

[1] C. Marx, *Manuscritos...*, p. 89.
[2] Ibid., p. 85.
[3] Ibid., p. 100.

Marx subraya la oposición de la división del trabajo al desenvolvimiento del individuo. Es cierto que la división del trabajo —reconoce Marx— ha permitido incrementar las fuerzas productivas, elevar el poder del hombre sobre la naturaleza; sin embargo, en las condiciones en que se da dicha división en la sociedad capitalista divide al hombre concreto y real, lo degrada y envilece, a la vez que lo separa de la comunidad. A diferencia de los economistas burgueses que sólo ven el aspecto positivo y necesario de la división del trabajo, Marx señala, una y otra vez, su aspecto profundamente negativo, sobre todo en cuanto mutila la personalidad.

La actividad artística no escapa tampoco a esta ley histórica de la división del trabajo. El arte se divide, como ya hemos indicado, en un arte culto, profesional, individual y un arte popular, anónimo y no profesional. Las tareas de creación se concentran en individualidades excepcionales en tanto que el pueblo queda descartado cada vez más de ellas, sobre todo bajo el capitalismo. Ya en 1846, polemizando con Stirner, decía Marx: "La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo."[4]

La división de la creación artística en creación individual y profesional, por un lado y creación popular, por otro, contribuye, en la sociedad capitalista, a la aparición de un arte minoritario. Pero, por otro lado, conduce, a su vez, a la forma de expropiación espiritual que hemos llamado arte de masas, o sea, a un arte en cuya producción no interviene el pueblo, aunque sí en su consumo en la medida en que se degrada a la condición de masa. En efecto, como ya hemos señalado anteriormente, la tendencia histórica del capitalismo es la de descartar al pueblo de la esfera de la creación artística para reducirlo a mero consumidor de subproductos artísticos. El arte colectivo, popular, que el pueblo no sólo consume sino que también produce, encuentra condiciones hostiles a su desenvolvimiento.

La división del trabajo artístico en un arte culto, profesional y un arte anónimo o popular tiende a concentrar la creación en individualidades excepcionales y a eliminar de ella a los artistas sencillos, aficionados o no dotados de un

[4] C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, trad. de W. Roces, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, p. 445.

talento creador excepcional y, por supuesto, al pueblo. Ahora bien, independientemente de que el arte como obra de personalidades excepcionales pueda ofrecer —y ofrezca efectivamente— frutos grandiosos, es evidente que su concentración en determinados individuos contribuye en ciertas condiciones histórico-sociales, a limitar la capacidad de creación del hombre. En efecto, si el arte representa una de las formas más elevadas y específicamente humanas de apropiación de la realidad; si en él se manifiesta el hombre en toda su riqueza al desplegar y objetivar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible, la tendencia a concentrar el talento artístico en individuos excepcionales no hace sino limitar el área del hombre que siente la necesidad interna de crear, como dice Marx, "conforme a las leyes de la belleza" para afirmar, de este modo, su verdadera naturaleza humana. Puesto que el arte pone de manifiesto el principio creador que, en forma limitada, encontramos ya en el trabajo, el desenvolvimiento universal de la personalidad exige que todo hombre como ser creador sea, en cierto modo, un hombre-artista, es decir, un hombre situado en una actitud creadora ante el mundo, ante las cosas. Por esta razón, el arte como actividad excepcional ejercida por una minoría de individuos excepcionalmente dotados, pese a los valores estéticos y humanos que pueda legar, contribuye a mantener la mutilación de la personalidad, ya que ésta queda arrancada de una esfera —como la creación— vital para ella. La concentración del talento artístico en un número reducido de individuos mantiene el principio de la división del trabajo, con todos sus males, en una esfera que, por esencia, debe ser universal: la esfera de la creación. La afirmación de este principio, se traduce, a su vez, en la división de los hombres en creadores y consumidores, impidiendo así el desenvolvimiento verdaderamente humano —como ser creador— del individuo.

Marx, sin embargo, no deja de ver, al situarlo en un terreno histórico, la ambivalencia del arte como creación individual. La división del trabajo artístico tiene raíces sociales y sus males, como los de la división del trabajo en general, sólo desaparecerán cuando se creen las condiciones sociales necesarias, en un tipo de sociedad en que el hombre pueda desenvolver en toda su riqueza su personalidad. Es decir, en una sociedad que tiende a afirmar a cada individuo en su particularidad y en que el trabajo enajenado es la expresión

Marx subraya la oposición de la división del trabajo al desenvolvimiento del individuo. Es cierto que la división del trabajo —reconoce Marx— ha permitido incrementar las fuerzas productivas, elevar el poder del hombre sobre la naturaleza; sin embargo, en las condiciones en que se da dicha división en la sociedad capitalista divide al hombre concreto y real, lo degrada y envilece, a la vez que lo separa de la comunidad. A diferencia de los economistas burgueses que sólo ven el aspecto positivo y necesario de la división del trabajo, Marx señala, una y otra vez, su aspecto profundamente negativo, sobre todo en cuanto mutila la personalidad.

La actividad artística no escapa tampoco a esta ley histórica de la división del trabajo. El arte se divide, como ya hemos indicado, en un arte culto, profesional, individual y un arte popular, anónimo y no profesional. Las tareas de creación se concentran en individualidades excepcionales en tanto que el pueblo queda descartado cada vez más de ellas, sobre todo bajo el capitalismo. Ya en 1846, polemizando con Stirner, decía Marx: "La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo."[4]

La división de la creación artística en creación individual y profesional, por un lado y creación popular, por otro, contribuye, en la sociedad capitalista, a la aparición de un arte minoritario. Pero, por otro lado, conduce, a su vez, a la forma de expropiación espiritual que hemos llamado arte de masas, o sea, a un arte en cuya producción no interviene el pueblo, aunque sí en su consumo en la medida en que se degrada a la condición de masa. En efecto, como ya hemos señalado anteriormente, la tendencia histórica del capitalismo es la de descartar al pueblo de la esfera de la creación artística para reducirlo a mero consumidor de subproductos artísticos. El arte colectivo, popular, que el pueblo no sólo consume sino que también produce, encuentra condiciones hostiles a su desenvolvimiento.

La división del trabajo artístico en un arte culto, profesional y un arte anónimo o popular tiende a concentrar la creación en individualidades excepcionales y a eliminar de ella a los artistas sencillos, aficionados o no dotados de un

[4] C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, trad. de W. Roces, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, p. 445.

talento creador excepcional y, por supuesto, al pueblo. Ahora bien, independientemente de que el arte como obra de personalidades excepcionales pueda ofrecer —y ofrezca efectivamente— frutos grandiosos, es evidente que su concentración en determinados individuos contribuye en ciertas condiciones histórico-sociales, a limitar la capacidad de creación del hombre. En efecto, si el arte representa una de las formas más elevadas y específicamente humanas de apropiación de la realidad; si en él se manifiesta el hombre en toda su riqueza al desplegar y objetivar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible, la tendencia a concentrar el talento artístico en individuos excepcionales no hace sino limitar el área del hombre que siente la necesidad interna de crear, como dice Marx, "conforme a las leyes de la belleza" para afirmar, de este modo, su verdadera naturaleza humana. Puesto que el arte pone de manifiesto el principio creador que, en forma limitada, encontramos ya en el trabajo, el desenvolvimiento universal de la personalidad exige que todo hombre como ser creador sea, en cierto modo, un hombre-artista, es decir, un hombre situado en una actitud creadora ante el mundo, ante las cosas. Por esta razón, el arte como actividad excepcional ejercida por una minoría de individuos excepcionalmente dotados, pese a los valores estéticos y humanos que pueda legar, contribuye a mantener la mutilación de la personalidad, ya que ésta queda arrancada de una esfera —como la creación— vital para ella. La concentración del talento artístico en un número reducido de individuos mantiene el principio de la división del trabajo, con todos sus males, en una esfera que, por esencia, debe ser universal: la esfera de la creación. La afirmación de este principio, se traduce, a su vez, en la división de los hombres en creadores y consumidores, impidiendo así el desenvolvimiento verdaderamente humano —como ser creador— del individuo.

Marx, sin embargo, no deja de ver, al situarlo en un terreno histórico, la ambivalencia del arte como creación individual. La división del trabajo artístico tiene raíces sociales y sus males, como los de la división del trabajo en general, sólo desaparecerán cuando se creen las condiciones sociales necesarias, en un tipo de sociedad en que el hombre pueda desenvolver en toda su riqueza su personalidad. Es decir, en una sociedad que tiende a afirmar a cada individuo en su particularidad y en que el trabajo enajenado es la expresión

de la negación de la capacidad creadora del hombre, éste no podía desarrollarse como ser creador en escala universal. En esas condiciones, de expropiación general de la esencia creadora del hombre, la concentración del poder humano creador en unos individuos excepcionales constituía una necesidad y, además, la garantía de que el principio creador del hombre se salvaba en un mundo económico y social que, por esencia, le era hostil. Así como la división del trabajo en general significó un progreso justamente porque la actividad humana se autonomizaba y especializaba, con lo cual el hombre elevó inconmesurablemente su poder sobre la naturaleza, el arte se salvó como actividad creadora y pudo escalar las más elevadas cumbres en la medida en que su actividad se autonomizó y el artista se acantonó en su mundo. Pero esta autonomía se alcanzó, como señalan Marx y Engels, no al margen de la sociedad, sino en el marco de ella, gracias a la división del trabajo. La división del trabajo hizo posible no sólo la existencia de la actividad artística, sino incluso su florecimiento. "Sancho se imagina —decían Marx y Engels— que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma. Si se compara a Rafael con Leonardo de Vinci y el Tiziano, se podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo la influencia de Florencia, etc."[5]

Sin embargo, el fundamento objetivo de la concentración del poder creador artístico en individuos excepcionalmente dotados, es también el de la desposesión del talento creador de grandes sectores de la población trabajadora al enajenar y cosificar su existencia. Por tanto, los frutos aportados por la concentración del talento creador en individuos excepcionales tienen como contrapartida —sobre todo en la sociedad capitalista— el aplastamiento de las aptitudes creadoras de millones de individuos.

La hostilidad del capitalismo al arte que, como hemos visto, se manifiesta tanto en el plano de su creación como en el de su goce o consumo, se expresa asimismo en la división del trabajo artístico que conduce a la concentración del talento creador en unos individuos, a la separación del artista de la sociedad. Sólo cuando el individuo vea en la comunidad no un límite sino la condición necesaria de su

[5] C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, ed. cit., p. 444.

desenvolvimiento y desaparezca el desgarramiento interno del hombre real y concreto, dejará de ser el arte una esfera exclusiva, privilegiada. Esto sucederá, a juicio de Marx, con un cambio radical de la sociedad: con el comunismo. Desaparecerá entonces la división entre arte profesional y arte popular; la necesidad verdaderamente humana de crear y gozar de los frutos de la actividad artística no será sentida solamente por un sector privilegiado de la sociedad, sino que se convertirá en una necesidad común, universal. Justamente porque el hombre es, por esencia, un ser creador y esta sociedad restaurará al hombre en su naturaleza creadora, la actividad artística se convertirá en una necesidad humana cada vez más vital. Naturalmente, esta capacidad creadora se presentará con diversa intensidad y con logros diversos, de distinta calidad, en los diferentes individuos, pero en todos se manifestará, en mayor o menor grado, ya que el trabajo mismo, al dejar de ser totalmente un trabajo enajenado y convertirse en una actividad humana creadora, llevará ya en su seno un principio estético como "creación conforme a las leyes de la belleza", principio que se plasmará a un nivel superior en el arte.

Por tanto, no se trata de que todos los hombres en la sociedad comunista, sean creadores excepcionalmente dotados sino que todo individuo, en cuanto ser creador, sea en mayor o menor grado, artista. Y, sobre todo, se trata de abrir libre cauce a las aptitudes creadoras y no de expropiarlas o aplastarlas en gran escala como sucede con el arte popular bajo el capitalismo. Por ello, dicen Marx y Engels: "...No se trata, como Sancho se figura, de que cada cual pueda trabajar sustituyendo a Rafael, sino de que todo aquél que lleve dentro a un Rafael pueda desarrollarse sin trabas..."[6] Y esto, a su vez, lo hará el individuo sin limitarse exclusivamente a esta actividad, sin acantonarse en ella, sino desplegando una totalidad de manifestaciones vitales, de la cual el arte será una manifestación superior, pero no única y exclusiva. Por rica que sea la actividad de un individuo, su riqueza humana, como hombre concreto, real, no podrá agotarse en ella. El desenvolvimiento universal de la personalidad no tolera que el arte se reduzca a una mera actividad profesional, a una esfera exclusiva dentro de la división del trabajo.

[6] C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana,* ed. cit. p. 444.

"En una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupen también de pintar."[7]

Marx y Engels conciben así una sociedad en la que la creación artística no sea ni la actividad que se concentra exclusivamente en individuos excepcionalmente dotados ni tampoco una actividad exclusiva y única. Es, por un lado, una sociedad de hombres-artistas en cuanto que no sólo el arte, sino el trabajo mismo, es la expresión de la naturaleza creadora del hombre. El trabajo humano, como manifestación total de las fuerzas esenciales del hombre, contiene ya una posibilidad estética que el arte realiza plenamente. Todo hombre por ello, en la sociedad comunista, será creador, es decir, artista. Pero esta sociedad será, a su vez, una sociedad de artistas-hombres, en cuanto que el artista como hombre concreto que es, no escindido, no separado de la sociedad, no agota la totalidad de su ser en la actividad artística por elevada que sea. El artista de la sociedad comunista es, ante todo, un hombre concreto, total, cuya necesidad de una totalidad de manifestaciones vitales es incompatible con su limitación a una actividad exclusiva, aunque ésta sea aquélla en que se despliega más universal y profundamente: el arte.

[7] C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, p. 445.

Llegamos al final de nuestra investigación. Nuestro propósito era esclarecer el sentido de la tesis de Marx acerca de la hostilidad del capitalismo al arte, extraer de ella una serie de fecundas consecuencias y mostrar su viva significación actual. Hemos visto la hostilidad de la producción capitalista al arte en tres planos fundamentales: producción o creación, consumo o goce y división social del trabajo artístico. Creemos haber demostrado la existencia de esa hostilidad y, con ello, la validez de la tesis de Marx; pero al mismo tiempo, haciendo frente a una interpretación simplista, hemos señalado también sus límites. Por otra parte, nuestro estudio pretende haber probado que fenómenos muy característicos de nuestro tiempo y que, por tanto, Marx no pudo conocer —como la existencia de un arte inauténtico, *de masas*— puede ser explicado perfectamente a la luz de la citada tesis marxista de la hostilidad de la producción capitalista al arte. Nos hemos esforzado por ampliar el alcance de esta tesis señalando por nuestra cuenta cómo se aplica al goce o consumo estéticos y a la división social del trabajo artístico. A lo largo de toda nuestra investigación hemos partido de la idea de que la oposición entre arte y capitalismo es una oposición radical, de principio, que tiene por base la contradicción, puesta al descubierto por Marx desde 1844, entre el capitalismo y el hombre. Como el arte es una esfera esencial de lo humano, sufre por ello implacablemente la hostilidad de la producción capitalista. Tal es el sentido profundo de la tesis citada de Marx cuya significación, validez y vigencia actual hemos pretendido demostrar.

REFERENCIAS

I

VICISITUDES DE LAS IDEAS ESTETICAS DE MARX. Escrito en enero de 1965. Inédito.

EL MARXISMO CONTEMPORANEO Y EL ARTE. Escrito en enero de 1965. Inédito.

LAS IDEAS DE MARX SOBRE LA FUENTE Y NATURALEZA DE LO ESTETICO. Reelaboración inédita del ensayo: "Las ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx" (*Dianoia,* Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM, 1961). Reproducido en *Casa de las Américas, núms.* 13-14, jul.-oct., 1962, La Habana, y *Realidad,* núm. 2, nov.-dic., 1963, Roma. Traducido al rumano en *Revista de Filozofie,* núm. 2, 1964, Bucarest.

ESTETICA Y MARXISMO. Conferencia pronunciada en La Habana bajo los auspicios de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Publicada en su versión taquigráfica en *Unión,* revista de la UNEAC, núm. 1, año III, ene.-mar. de 1964, y, con el texto ligeramente retocado, en *Cuadernos Americanos,* núm. 5, sept.-oct., 1964. México, D. F.

SOBRE ARTE Y SOCIEDAD. Publicado en *Calli,* revista analítica de arquitectura contemporánea, núm. 13, jun.-jul., 1964, México D. F.

LA CONCEPCION DE LO TRAGICO EN MARX Y ENGELS. Escrito en julio de 1964. Inédito.

UN HEROE KAFKIANO: JOSE K. Conferencia pronunciada dentro de un ciclo organizado por la Casa del Lago, de la UNAM. Publicada por la revista *Universidad de México,* sept., 1963 y *Casa de las Américas,* núm. 24, ene.-abr., 1964, La Habana, con el título de "Individuo y comunidad en Kafka". Traducida al checo en la revista *Plamen,* órgano de la Unión de Escritores de Checoeslovaquia, núm. 8, 1964, Praga.

II

EL DESTINO DEL ARTE BAJO EL CAPITALISMO. Escrito en agosto-octubre de 1964. Inédito.

INDICE DE MATERIAS

Adolfo Sánchez Vázquez, catedrático de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México, adopta en este libro una posición muy personal en la actual polémica sobre arte y marxismo –igualmente distante de Lukács que de Garaudy– que lo coloca entre los principales teóricos de la estética marxista contemporánea. Para Sánchez Vázquez, la "penetrante y fecunda " estética lukacsiana sólo es aplicable al arte realista, ya que, al erigir como criterio de valor una serie de condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, excluye un núcleo importantísimo de obras de arte excelentes, convirtiéndose en una estética "cerrada y normativa". El autor rechaza igualmente el intento de Garaudy de identificar apriorísticamente arte y realismo para poder incluir así en un desmesurado "realismo sin riberas" todo el arte válido de nuestro tiempo. Sánchez Vázquez señala que el realismo no agota la esfera del arte, y que puede haber y hay un arte no realista (imaginación, simbolismo, fantasía, abstracción, etc.) válido desde el punto de vista de la estética marxista. El extenso ensayo que ocupa la segunda parte del libro, "El destino del arte bajo el capitalismo", es un brillante desarrollo de la idea de Marx sobre la hostilidad esencial del capitalismo hacia el trabajo artístico en el que sorprende, ante un tema tan propenso al doctrinarismo dogmático, la originalidad y la solidez con que Sánchez Vázquez lo precisa y pone al día.

En la colección *El hombre y su tiempo*
- Adolfo Sánchez Vázquez
Estética y marxismo [Antología]

